



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2013

**LUÍS FERNANDO
DA COSTA MACEDO**

**PROCESSO COMPOSICIONAL NA MÚSICA MODAL DE
LUÍS CARDOSO PARA BANDA**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2013

**LUÍS FERNANDO
DA COSTA MACEDO**

**PROCESSO COMPOSICIONAL NA MÚSICA MODAL DE
LUÍS CARDOSO PARA BANDA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Evgueni Zoudilkine, Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à minha esposa Conceição Macedo e aos meus filhos Luís Miguel Macedo e Tiago Luís Macedo, por estarem sempre comigo.

O júri

Presidente

Professor Doutor António José Vassalo Neves Lourenço
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professor Doutor Evgueni Zoudilkine
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professor Doutor Ricardo Iván Barceló Abeijón
Professor Auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da
Universidade do Minho

Agradecimentos

Deixo aqui o meu profundo agradecimento para todos aqueles, cuja ajuda foi preponderante na concretização deste trabalho.

Ao Professor Doutor Evgueni Zoudilkine, pela total disponibilidade em orientar este trabalho, apoio, motivação, críticas e sugestões.

Ao Maestro Ernst Schelle, pelos ensinamentos e sugestões durante os Estágios realizados no Mestrado.

Ao Professor e Compositor Luís Cardoso, pelo apoio, ensinamentos, e sugestões no âmbito das disciplinas por ele lecionadas.

Ao Compositor e Maestro Carlos Marques, à Direção e Músicos da Banda Amizade-Banda Sinfónica de Aveiro, pelo empenho, dedicação e companheirismo, nos ensaios que antecederam a performance de um Concerto dirigido por mim, com base nas quatro obras que foram objeto de estudo desta Tese.

Palavras – chave

Música, banda filarmónica, banda sinfónica, Luís Cardoso, análise harmónica e formal, considerações técnicas e estilísticas, linguagem modal.

Resumo

A partir do estudo do processo composicional utilizado pelo compositor Luís Cardoso em quatro obras baseadas essencialmente na linguagem modal, prestar um contributo ao conhecimento de novo repertório tendo em conta a sua integração no contexto performativo das bandas filarmónicas e das bandas sinfónicas.

Keywords

Music, wind band, concert band, Luís Cardoso harmonic analysis and formal, technical and stylistic considerations, modal language.

Abstract

From the study of the compositional process used by the composer Luís Cardoso in four works essentially based on the modal language, make a contribution to the knowledge of new repertoire taking into account their integration in the context of performative wind bands and symphonic bands.

INDÍCE

Índice de figuras.	3
Índice de tabelas.	10
Abreviaturas.	12
Abreviaturas dos instrumentos.	13
1. Introdução.	14
2. Luís Cardoso.	19
2.1. Aspetos biográficos e percurso musical do compositor.	20
3. “Romanesco”, Op. 7/2004.	21
3.1. Apresentação da obra.	22
3.2. Perspetiva histórica.	22
3.3. Considerações técnicas e estilísticas.	22
3.4. Análise harmónica e formal.	27
3.5. Síntese das características gerais da obra.	60
4. “Annus Primus”, Op. 17/2006.	62
4.1. Apresentação da obra.	63
4.2. Perspetiva histórica.	63
4.3. Considerações técnicas e estilísticas.	64
4.4. Análise harmónica e formal.	69
4.5. Síntese das características gerais da obra.	101
5. “Tetis”, Op. 24/2009.	104
5.1. Apresentação da obra.	105
5.2. Perspetiva da obra.	105
5.3. Considerações técnicas e estilísticas.	106
5.4. Análise harmónica e formal.	110
5.5. Síntese das características gerais da obra.	143
6. “Eli, Elí”, Op. 31/2010.	147
6.1. Apresentação da obra.	148
6.2. Perspetiva histórica	148
6.3. Considerações técnicas e estilísticas.	148
6.4. Análise harmónica e formal.	150
6.5. Síntese das características gerais da obra.	186
7. Conclusão.	191
8. Bibliografia.	195
9. Webgrafia	196

10. Anexos.	197
10.1. Entrevistas.	198
10.1.1. Entrevista efetuada ao compositor em 19 de abril de 2012.	198
10.1.2. Entrevista efetuada ao compositor em 21 de fevereiro de 2013.	199

Índice de figuras

Figura 1 - Acorde perfeito no estado fundamental sem terceira (quinta vazia), cc. 72-72, Secção 3, Parte A, “Romanesco”.	24
Figura 2 - Harmonia por quartas, cc. 273-275, Coda, “Romanesco”.	24
Figura 3 - Acorde perfeito no estado fundamental completo – c. 181, Secção 4, Parte B, “Romanesco”.	24
Figura 4 - Acorde perfeito na 1ª inversão – cc. 166-167, Frase a, Secção 3, Parte B, “Romanesco”.	24
Figura 5 - Acorde perfeito na 2ª inversão – c. 169, Secção 3, Parte B, “Romanesco”. ..	25
Figura 6 - Textura monódica – cc. 1-6, Secção 1, Parte A, “Romanesco”.	25
Figura 7 - Textura tipo Coral – cc. 156-161, Ponte, Parte B, “Romanesco”.	25
Figura 8 - Movimento paralelo de melodias a um intervalo de oitava perfeita – cc. 27-32, Secção 1, Parte A, “Romanesco”.	26
Figura 9 - Movimento paralelo de melodias a um intervalo de quinta perfeita – cc. 72-75, Secção 1, Parte A, “Romanesco”.	26
Figura 10 - Textura contrapontística – Secção 1, Parte B, “Romanesco”.	26
Figura 11 - Melodia da Frase a1, Período 1, Secção 1, Parte A, “Romanesco”.	28
Figura 12 - Melodia da Frase a2, Período 1, Secção 1, Parte A, “Romanesco”.	28
Figura 13 - Frases b1 e b2, Período 1, Secção 1, Parte A, “Romanesco”.	28
Figura 14 - Frase a1, Período 2, Secção 2, Parte A, “Romanesco”.	29
Figura 15 - Frase b1, Período 2, Secção 1, Parte A, “Romanesco”.	29
Figura 16 - Melodias paralelas das Frases a1 e a2, Período 1, Secção 2, Parte A, “Romanesco”.	30
Figura 17 - Frase b, Período 1, Secção 2, Parte A, “Romanesco”.	31
Figura 18 - Frases a1 e a2, Período 2, Secção 2, Parte A, “Romanesco”.	31
Figura 19 - cc. 72-75, Secção 3, Parte A, “Romanesco” – Redução.	32
Figura 20 - Secção 3, Parte A, “Romanesco” – Redução.	33
Figura 21 - Frase a, Secção 4, Parte A, “Romanesco”.	34
Figura 22 - Frase b, Secção 4, Parte A, “Romanesco”- Redução.	35
Figura 23 - Frase c, Secção 4, Parte A, “Romanesco”.	35
Figura 24 - Flautim, flautas, oboés e clarinete sopranino - Frase c, Secção 4, Parte A, “Romanesco”.	36
Figura 25 - Trompas e trombones - Frase c, Secção 4, Parte A, “Romanesco”.	36

Figura 26 - <i>Ostinati</i> rítmicos – Frase <i>c</i> , Secção 4, Parte A, “ <i>Romanesco</i> ”.	37
Figura 27 - Textura da Frase C, Secção 4, Parte A, “ <i>Romanesco</i> ”.	38
Figura 28 - Introdução, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ”.	39
Figura 29 - Frase <i>a</i> , Secção 1, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ”.	40
Figura 30 - Frase <i>b</i> , Secção 1, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ” - Redução.	40
Figura 31 - Frase <i>c</i> , Secção 1, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ”.	41
Figura 32 - Frase <i>a</i> , Secção 2, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ”.	42
Figura 33 - Frase <i>b</i> , Secção 2, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ” – Redução.	43
Figura 34 - Frase <i>c</i> , Secção 2, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ”.	44
Figura 35 - cc. 155-156, Ponte, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ”.	45
Figura 36 - Período 1, secção 3, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ”.	46
Figura 37 - Frase <i>a1</i> , Período 2, secção 3, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ”.	47
Figura 38 - Frases <i>a2</i> e <i>b</i> , Período 2, Secção 3, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ”.	48
Figura 39 - cc. 197-198. Frase <i>c</i> , Período 2, Secção 3, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ”.	49
Figura 40 - Frases <i>a1</i> e <i>a2</i> , Secção 4, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ” – Redução.	50
Figura 41 - Frases <i>b1</i> , <i>b2</i> e <i>coda</i> , Secção 4, Parte B, “ <i>Romanesco</i> ” – Redução.	51
Figura 42 - Período 1, Secção 1, Parte C, “ <i>Romanesco</i> ” – Redução.	52
Figura 43 - Período 2, Secção 1, Parte C, “ <i>Romanesco</i> ” – Redução.	53
Figura 44 - Frase <i>a1</i> , Secção 2, Parte C, “ <i>Romanesco</i> ” – Redução.	54
Figura 45 - Frase <i>a2</i> , Secção 2, Parte C, “ <i>Romanesco</i> ” – Redução.	55
Figura 46 - Frase <i>a3</i> , Secção 2, Parte C, “ <i>Romanesco</i> ” – Redução.	56
Figura 47 - Frase <i>b</i> , Secção 2, Parte C, “ <i>Romanesco</i> ” – Redução.	57
Figura 48 - cc. 268-271, <i>Coda</i> , “ <i>Romanesco</i> ” – Redução.	58
Figura 49 - cc. 272-280, <i>Coda</i> , “ <i>Romanesco</i> ” – Redução.	59
Figura 50 - Relação harmónica entre os centros harmónicos utilizados nos cc. 1-71, “ <i>Romanesco</i> ”.	61
Figura 51 - Acorde perfeito no estado fundamental sem terceira – cc. 26-27, Secção 1, Parte A, “ <i>Annus Primus</i> ” Redução.	65
Figura 52 - Acorde perfeito no estado fundamental completo – cc. 142-144, Secção 3, Parte B, “ <i>Annus Primus</i> ” - Redução.	65
Figura 53 - Acorde perfeito na 1ª inversão – cc. 37-38, Secção 2, Parte A, “ <i>Annus Primus</i> ” - Redução.	65

Figura 54 - Acorde perfeito na 2ª inversão – cc. 74-77, Secção 1, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	66
Figura 55 - Textura monódica – Secção 1, Parte A, “Annus Primus” – Redução.	66
Figura 56 - Textura tipo Coral – cc. 106-110, Secção 1, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	66
Figura 57 - Movimento paralelo de melodias a um intervalo de terceira – Secção 3, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	67
Figura 58 - Duplicação simultânea da voz principal a um intervalo de oitava superior e inferior – cc. 157-160, Secção 3, Parte A, “Annus Primus”.	67
Figura 59 - Textura contrapontística – cc. 154-161, Secção 3, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	67
Figura 60 - Contraponto imitativo – cc. 210. 214, Secção 1, Parte A’, “Annus Primus” – Redução.	68
Figura 61 - Notas ornamentais – cc. 114-125, Secção 1, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	68
Figura 62 - Frase a, Secção 1, Parte A, “Annus Primus” – Redução.	70
Figura 63 - Modo Mixolídio em Si bemol, “Annus Primus”.	70
Figura 64 - Frase a, Secção 1, Parte A, “Annus Primus” – Redução.	71
Figura 65 - Frase b, Secção 1, Parte A, “Annus Primus” – Redução.	71
Figura 66 - cc. 20-24, Frase c, Secção 1, Parte A, “Annus Primus” – Redução.	72
Figura 67 - Frase c, Secção 1, Parte A, “Annus Primus” – Redução.	73
Figura 68 - Melodia da Frase c, Secção 1 e melodia dos cc. 28-30, Ponte, Parte A, “Annus Primus”.	73
Figura 69 - cc. 28-31, Ponte, Parte A, “Annus Primus” – Redução.	74
Figura 70 - cc. 32-38, Ponte, Parte A, “Annus Primus” – Redução.	75
Figura 71 - cc. 39-46, Ponte, Parte A, “Annus Primus” – Redução.	76
Figura 72 - Frase a, Secção 2, Parte A, “Annus Primus” – Redução.	77
Figura 73 - Frase b, Secção 1, Parte A, “Annus Primus” – Redução.	78
Figura 74 - Frase c, Secção 1, Parte A, “Annus Primus” – Redução.	78
Figura 75 - Frase a1, Secção 1, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	80
Figura 76 - Frase b1, Secção 1, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	81
Figura 77 - cc. 85-90, Frase a2, Secção 1, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	81
Figura 78 - cc. 91-95, Frase a2, Secção 1, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	82
Figura 79 - Frase b2, Secção 1, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	83

Figura 80 - Frase a3, Secção 1, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	84
Figura 81 - Frases a e b, Secção 1, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	85
Figura 82 - Frase c, Secção 1, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	86
Figura 83 - Relação entre os dois acordes (cc. 141-142), “Annus Primus”.	86
Figura 84 - Período 1, Secção 3, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	88
Figura 85 - Período 2, Secção 3, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	89
Figura 86 - cc. 153-159, Período 3, Secção 3, Parte B, “Annus Primus” – Redução. ...	90
Figura 87 - Alongamento, Secção 3, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	91
Figura 88 - Ponte, Secção 3, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	92
Figura 89 - Secção 4, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	92
Figura 90 - Frase a1, Secção 1, Parte A’, “Annus Primus” – Redução.	94
Figura 91 - Frase b1, Secção 1, Parte A’, “Annus Primus” – Redução.	95
Figura 92 - Frase a2 e b2, Secção 1, Parte A’, “Annus Primus” – Redução.	96
Figura 93 - Frase c, Secção 1, Parte A’, “Annus Primus” – Redução.	97
Figura 94 - cc. 262-270, Ponte, Parte A’, “Annus Primus” – Redução.	98
Figura 95 - Frases a1 e b1, Secção 2, Parte A’, “Annus Primus” – Redução.	99
Figura 96 - Coda da obra, “Annus Primus” – Redução.	100
Figura 97 - Paralelismo entre a melodia que inicia a Parte B de “Annus Primus” com a canção “Acordai” de Fernando Lopes Graça.	101
Figura 98 -Transição da Secção 2 para a Secção 3, Parte B, “Annus Primus” – Redução.	102
Figura 99 - Transição da Secção 1 para a Secção 2, Parte A, “Romanesco” – Redução.	102
Figura 100 - Sistema de encadeamentos de acordes em “Tetis”.	107
Figura 101 - cc. 176-177, Secção 6, Parte B, “Tetis”.	108
Figura 102 - Fliscornes e trompetes – cc. 51-52, Secção 3, Parte A, “Tetis”.	108
Figura 103 - cc. 207-211, Parte C, “Tetis”.	109
Figura 104 - cc. 88-102, Secção 1, Parte B, “Tetis” – Redução.	109
Figura 105 - Início da obra, “Tetis” – Redução.	110
Figura 106 - Início da Secção 2, Parte A, “Tetis” – Redução.	111
Figura 107 - Ponte, Parte A, “Tetis” – Redução.	111
Figura 108 - cc. 65-68, Secção 4, Parte A, “Tetis”.	112

Figura 109 - cc. 88-109, Secção 1, Parte B, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	113
Figura 110 - cc. 109-116, Secção 2, Parte B, “ <i>Tetis</i> ”.	114
Figura 111 - cc. 116-123, Secção 3, Parte B, “ <i>Tetis</i> ”.	114
Figura 112 - cc. 128-135, Secção 4, Parte B, “ <i>Tetis</i> ”.	115
Figura 113 - cc. 144-151, Secção 5, Parte B, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	116
Figura 114 - cc. 177-183, Secção 6, Parte B, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	117
Figura 115 - cc. 184-199, tema da Secção 7, Parte B, “ <i>Tetis</i> ”.	118
Figura 116 - cc. 202-206, <i>Coda</i> , Parte B, “ <i>Tetis</i> ”.	118
Figura 117 - Início (cc. 207-215), Secção 1, Parte C, “ <i>Tetis</i> ”.	119
Figura 118 - cc. 225-231, Secção 1, Parte C, “ <i>Tetis</i> ”.	120
Figura 119 - cc. 231-236, Secção 1, Parte C, “ <i>Tetis</i> ”.	120
Figura 120 - cc. 236-244, Secção 1, Parte C, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	121
Figura 121 - cc. 245-252, Secção 2, Parte C, “ <i>Tetis</i> ”.	122
Figura 122 - cc. 257-261, Secção 2, Parte C, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	123
Figura 123 - Frases <i>a1</i> e <i>a2</i> , Período 1, Secção 3, Parte C, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	124
Figura 124 - cc. 283-285, início da <i>Coda</i> , Secção 3, Parte C, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	125
Figura 125 - cc. 289-294, Secção 3, Parte C, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	126
Figura 126 - Introdução (cc. 299-303), Parte B’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	126
Figura 127 - Frase <i>a1</i> , Secção 1, Parte B’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	127
Figura 128 - Frase <i>a2</i> , Secção 1, Parte B’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	128
Figura 129 - cc. 323-330, Secção 3, Parte B’, “ <i>Tetis</i> ”.	129
Figura 130 - cc. 331-338, Ponte, Parte B’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	129
Figura 131 - Frase <i>a</i> , Secção 4, Parte B’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	130
Figura 132 - Frase <i>b</i> , Secção 4, Parte B’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	131
Figura 133 - Frase <i>c</i> , Secção 4, Parte B’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	132
Figura 134 - cc. 362-370, Secção 5, Parte B’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	133
Figura 135 - cc. 380-388, Secção 6, Parte B’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	134
Figura 136 - cc. 389-391, Secção 6, Parte B’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	135
Figura 137 - cc. 394-397, final da Secção 6, Parte B’ e início da Parte A’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	136
Figura 138 - cc. 396-401, Secção 1, Parte A’, “ <i>Tetis</i> ”.	137
Figura 139 - cc. 396-401, Secção 1, Parte A’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	137
Figura 140 - cc. 422-425, Frase <i>a</i> , Secção 4, Parte A’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	138
Figura 141 - cc. 436-439, Parte A’, “ <i>Tetis</i> ” – Redução.	139

Figura 142 - cc. 440-453, Secção 4, Parte A', "Tetis" – Redução.	140
Figura 143 - cc. 458-466, Coda, "Tetis" – Redução.	141
Figura 144 - cc. 466-475, Coda, "Tetis" – Redução.	142
Figura 145 - Modos Eólicos utilizados e relação harmónica.	143
Figura 146 - cc. 73-76, Secção A, "IV/Dança Popular", "Otonifonias" – Redução.	143
Figura 147 - Motivo melódico das três primeiras notas, do modo Eólio em Ré, início de "Tetis".	143
Figura 148 - cc. 73-80, Secção B, "II Ronda/Infantil", "Otonifonias" – Redução.	144
Figura 149 - cc. 88-95, Secção 3, Parte B, "Tetis" – Redução.	144
Figura 150 - cc. 57-64, Secção B, "II Ronda/Infantil", "Otonifonias" – Redução.	144
Figura 151 - cc. 267-274, Secção 3, Parte C, "Tetis" – Redução.	144
Figura 152 - Sobreposição de temas, Secção B, "II Ronda/Infantil", "Otonifonias" – Redução.	145
Figura 153 - Sobreposição de temas, Secção 3, Parte B, "Tetis" – Redução.	145
Figura 154 - Harmonia nos clarinetes, cc. 25-28, Secção B, "I/Prelúdio", "Otonifonias" – Redução.	145
Figura 155 - Harmonia nos fliscornes e trompetes, cc. 51-52, Secção 3, "Parte A", "Tetis" – Redução.	145
Figura 156 - Solo inicial do corne inglês, "Eli, Eli".	151
Figura 157 - Imitação nas flautas (cc. 2-3), Secção 1, Parte A, "Eli, Eli".	151
Figura 158 - Imitação nos fliscornes (cc. 4-7), Secção 1, Parte A, "Eli, Eli".	151
Figura 159 - Imitação nos eufónios (cc. 6-8), Secção 1, Parte A, "Eli, Eli".	152
Figura 160 - cc. 6-8, Secção 1, Parte A, "Eli, Eli".	152
Figura 161 - cc. 9-12, Secção 1, Parte A, "Eli, Eli".	152
Figura 162 - Clarinete soprano, cc. 11-14, Secção 1, Parte A, "Eli, Eli".	153
Figura 163 - Imitação melódica nos fagotes, cc. 14-17, Secção 1, Parte A, "Eli, Eli". ...	153
Figura 164 - Trompete, cc. 17-18, Secção 1, Parte A, "Eli, Eli".	153
Figura 165 - <i>Flatterzunge</i> (flat) na 2ª flauta, cc. 17-20, Secção 1, Parte A, "Eli, Eli".	154
Figura 166 - cc. 17-21, Secção 1, Parte A, "Eli, Eli".	155
Figura 167 - Início (cc. 22-26) da Secção 2, Parte A, "Eli, Eli" – Redução.	156
Figura 168 - c. 32, Secção 2, Parte A, "Eli, Eli" – Redução.	156
Figura 169 - cc. 33-36, Secção 1, Parte B, "Eli, Eli" – Redução.	157
Figura 170 - cc. 37-45, Secção 1, Parte B, "Eli, Eli" – Redução.	158
Figura 171 - cc. 46-53, Ponte, Parte B, "Eli, Eli" – Redução.	159
Figura 172 - cc. 53-62, Ponte, Parte B, "Eli, Eli" – Redução.	160

Figura 173 - Frase a1, Período 1, Secção 2, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	162
Figura 174 - Frase a1, Período 2, Secção 2, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	163
Figura 175 - Ponte, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	164
Figura 176 - cc. 105-108, Frase a, Secção 3, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	166
Figura 177- cc. 117-124, Frase c, Secção 3, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	167
Figura 178 - cc. 125-128, Introdução, Secção 4, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	168
Figura 179 - Frase a1, Secção 4, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	169
Figura 180 - Frase b, Secção 4, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	170
Figura 181 - Frase c, Secção 4, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	171
Figura 182 - Frases a1 e a2, Período 1, Secção 5, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	173
Figura 183 - cc. 184- 187, Frase b, Período 1, Secção 5, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	174
Figura 184 - Frase c, Período 2, Secção 5, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	175
Figura 185 - Frases a1 e a2, Período 3, Secção 5, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	176
Figura 186 - cc. 233-240, Coda, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	177
Figura 187 - cc. 241-259, Secção 1, Parte C, “Eli, Eli”.	178
Figura 188 - Melodia principal (<i>vox principalis</i>), Períodos 1 e 2, Secção 2, Parte C, “Eli, Eli”.	179
Figura 189 - Segunda voz (<i>vox organalis</i>), Períodos 1 e 2, Secção 2, Parte C, “Eli, Eli” – Redução.	179
Figura 190 - Frases a e b, Período 1, Secção 2, Parte C, “Eli, Eli” – Redução.	180
Figura 191 - Melodias paralelas das Frases a e b, Período 1, Secção 3, Parte C, “Eli, Eli” – Redução.	181
Figura 192 - Frases a e b, Período 1, Secção 3, Parte C, “Eli, Eli”.	182
Figura 193 - Frases a e b, Período 1, Secção 4, Parte C, “Eli, Eli”.	184
Figura 194 - Coda, “Eli, Eli” – Redução.	185
Figura 195 - Motivo inicial do solo de corne inglês, início de “Eli, Eli”.	186
Figura 196 - cc. 212-216, <i>Allegro energico</i> , Sonata em Si menor, S. 178 de Liszt.	187
Figura 197 - cc. 153-155, <i>Allegro energico</i> , Sonata em Si menor, S. 178 de Liszt.	187
Figura 198 – cc. 189-195, Secção 5, Parte B, “Eli, Eli” – Redução.	188
Figura 199 – Ponte, Parte B, “Eli, Eli” e Ponte Parte A de “Tetis” – Redução.	189

Índice de tabelas

Tabela 1 - Estrutura formal de “ <i>Romanesco</i> ”	27
Tabela 2 - Estrutura formal da Parte A de “ <i>Romanesco</i> ”	27
Tabela 3 - Estrutura formal da Secção 1, Parte A de “ <i>Romanesco</i> ”	28
Tabela 4 - Estrutura formal da Secção 2, Parte A de “ <i>Romanesco</i> ”	30
Tabela 5 - Estrutura formal da Secção 3, Parte A de “ <i>Romanesco</i> ”	32
Tabela 6 - Estrutura formal da Secção 4, Parte A de “ <i>Romanesco</i> ”	33
Tabela 7 - Estrutura formal da Parte B de “ <i>Romanesco</i> ”	39
Tabela 8 - Estrutura formal da Secção 1, Parte B de “ <i>Romanesco</i> ”	39
Tabela 9 - Estrutura formal da Secção 2, Parte B de “ <i>Romanesco</i> ”	41
Tabela 10 - Estrutura formal da Secção 3, Parte B de “ <i>Romanesco</i> ”	46
Tabela 11 - Estrutura formal da Secção 4, Parte B de “ <i>Romanesco</i> ”	49
Tabela 12 - Estrutura formal da Parte C de “ <i>Romanesco</i> ”	52
Tabela 13 - Estrutura formal da Secção 1, Parte C de “ <i>Romanesco</i> ”	52
Tabela 14 - Estrutura formal da Secção 2, Parte C de “ <i>Romanesco</i> ”	54
Tabela 15 - Estrutura formal de “ <i>Annus Primus</i> ”	69
Tabela 16 - Estrutura formal da Parte A de “ <i>Annus Primus</i> ”	69
Tabela 17 - Estrutura formal da Secção 1, Parte A de “ <i>Annus Primus</i> ”	69
Tabela 18 - Estrutura formal da Secção 2, Parte A de “ <i>Annus Primus</i> ”	76
Tabela 19 - Estrutura formal da Parte B de “ <i>Annus Primus</i> ”	79
Tabela 20 - Estrutura formal da Secção 1, Parte B de “ <i>Annus Primus</i> ”	79
Tabela 21 - Estrutura formal da Secção 2, Parte B de “ <i>Annus Primus</i> ”	84
Tabela 22 - Estrutura formal da Secção 3, Parte B de “ <i>Annus Primus</i> ”	87
Tabela 23 - Estrutura formal da Parte A´ de “ <i>Annus Primus</i> ”	93
Tabela 24 - Estrutura formal da Secção 1, Parte A´ de “ <i>Annus Primus</i> ”	93
Tabela 25 - Estrutura formal da Secção 2, Parte A´ de “ <i>Annus Primus</i> ”	99
Tabela 26 - Instrumentação em “ <i>Romanesco</i> ” e “ <i>Annus Primus</i> ”	103
Tabela 27 - Estrutura formal de “ <i>Tetis</i> ”	110
Tabela 28 - Estrutura formal da Parte A de “ <i>Tetis</i> ”	110
Tabela 29 - Estrutura formal da Parte B de “ <i>Tetis</i> ”	113
Tabela 30 - Estrutura formal da Parte C de “ <i>Tetis</i> ”	119
Tabela 31 - Estrutura formal da Secção 3, Parte C de “ <i>Tetis</i> ”	123
Tabela 32 - Estrutura formal da Parte B´ de “ <i>Tetis</i> ”	126
Tabela 33 - Estrutura formal da Secção 1, Parte B´ de “ <i>Tetis</i> ”	127

Tabela 34 - Estrutura formal da Secção 4, Parte B' de "Tetis".	130
Tabela 35 - Estrutura formal da Parte A' de "Tetis".	137
Tabela 36 - Estrutura formal da Secção 4, Parte A' de "Tetis".	138
Tabela 37 - Instrumentação em "Otonifonias" e "Tetis".	146
Tabela 38 - Estrutura formal de "Eli, El'".	150
Tabela 39 - Estrutura formal da Parte A de "Eli, El'".	151
Tabela 40 - Estrutura formal da Parte B de "Eli, El'".	157
Tabela 41 - Estrutura formal da Secção 2, Parte B de "Eli, El'".	160
Tabela 42 - Estrutura formal da Secção 3, Parte B de "Eli, El'".	164
Tabela 43 - Estrutura formal da Secção 4, Parte B de "Eli, El'".	168
Tabela 44 - Estrutura formal da Secção 5, Parte B de "Eli, El'".	172
Tabela 45 - Estrutura formal da Parte C de "Eli, El'".	177
Tabela 46 - Estrutura formal da Secção 1, Parte C de "Eli, El'".	178
Tabela 47 - Estrutura formal da Secção 2, Parte C de "Eli, El'".	178
Tabela 48 - Estrutura formal da Secção 3, Parte C de "Eli, El'".	180
Tabela 49 - Estrutura formal da Secção 4, Parte C de "Eli, El'".	183
Tabela 50 - Instrumentação em "Tetis" e "Eli, El'".	190

Abreviaturas

c.	Compasso
cc.	Compassos
ex.	Exemplo
Fig.	Figura
Figs.	Figuras
p.	Página
pp.	Páginas
Vs	<i>Versus</i>

Abreviaturas dos instrumentos

MADEIRAS	
Picc.	Flautim
Fl.	Flauta
Ob.	Oboé
Eng. Hn.	Corne Inglês
E \flat Cl.	Clarinete Sopranino
Cl.	Clarinete
B. Cl.	Clarinete Baixo
Bsn.	Fagote
Sop. Sax.	Saxofone Soprano
Alto Sax.	Saxofone Alto
Ten. Sax.	Saxofone Tenor
Bari. Sax.	Saxofone Barítono
Bass Sax.	Saxofone Baixo
METAIS	
Hn.	Trompa
Flug.	Fliscorne
Trpt.	Trompete
Tbn.	Trombone
B. Tbn.	Trombone Baixo
Euph.	Eufónio
Tba.	Tuba
CORDAS FRICCIONADAS	
Vc.	Violoncelo
S. Bass	Contrabaixo de Cordas
PERCUSSÃO	
Pno.	Piano
Timp.	Tímpanos
Susp. Cymb.	Prato Suspenso
S. D.	Tarola
T. D.	Tambor Tenor
Cymb.	Pratos
B. D.	Bombo
Dr.	Bateria
Toms	Tom-toms
Clv.	Clavas
Cab.	Cabaça
T.-t.	Tam-Tam
Tub. B.	Sinos Tubulares
Glock.	Glockenspiel
Mar.	Marimba
Vib.	Vibrafone
Xyl.	Xilofone

1. Introdução

Durante várias décadas, o repertório idiomático das Bandas Filarmónicas tem oscilado entre uma caracterização de índole “popular” e “erudita”, através da interpretação de arranjos e transcrições de obras de diferentes épocas e géneros musicais. Segundo Luís Cardoso “...desde a génese destes agrupamentos houve compositores que os usaram como *medium*, na maioria dos casos estigmatizando a segunda da linha em detrimento da primeira, essencialmente pela qualidade dos executantes e pelo nível cultural dos públicos alvo...”¹

Os maestros das Bandas Filarmónicas têm constatado a emergência de novos repertórios neste universo musical. Esta emergência correlaciona-se com um processo de transformação que nas últimas duas décadas, estes agrupamentos têm vindo a sofrer. Um dos indicadores dessa transformação encontra-se na crescente centralidade que as salas de concerto vêm a conquistar na atividade musical das Bandas Filarmónicas. Outro, prende-se com o interesse que um número significativo de jovens compositores vem a revelar por esta constituição. As especificidades dos contextos performativos das salas de concerto aliadas ao referido interesse expresso pelos compositores, conduziu à emergência de um vasto repertório para Banda Filarmónica que explora diferentes princípios e técnicas composicionais.

Segundo Vera Pereira “...o movimento filarmónico das bandas civis veio transformar o cenário musical nacional. Presente, indistintamente, ao longo dos espaços urbano e rural, este fenómeno contribuiu e impulsionou a manufactura de instrumentos musicais, propiciou a indústria musical comercial e, acima e tudo, pôs ao alcance de todos a aprendizagem da música...”²; “...esta formação orquestral de sopros e percussão começou a despertar o interesse de mais compositores, alguns deles na vanguarda das opções estéticas e técnicas composicionais internacionais destacando-se na década de 60 a obra *Hubda pró Prahu* 1968 de Karel Husa (1921-) e na década de 70 a obra *and the mountains rising nowhere...* de Joseph Schwanter (1943-) composta em 1977...”³.

¹ CARDOSO, Luís (2010). “*Tetis*: análise e composição a partir de *Otonifonias* de Joly Braga Santos”. Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado apresentada no Departamento de Comunicação e Arte. p. 7.

² PEREIRA, Vera (2008). “Música e Poder Simbólico” – A partir da análise da Banda da Armada Portuguesa). Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado apresentada no Departamento de Comunicação e Arte.

³ CARDOSO, Luís (2010). “*Tetis*: análise e composição a partir de *Otonifonias* de Joly Braga Santos”. Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado apresentada no Departamento de Comunicação e Arte. p. 10.

Em Portugal, tem-se verificado uma significativa expansão do universo filarmónico, como consequência da boa preparação académica dos instrumentistas, maestros e compositores, cujo contributo é fundamental para a constante atualização das Bandas Filarmónicas e, deste modo, suscitar no público uma visão e postura idêntica como este faz para com as orquestras.

Com a progressão significativa da aptidão musical das bandas filarmónicas, tem-se verificado uma aproximação dos compositores eruditos ao universo das Bandas Filarmónicas, com o intuito de promover encomendas de obras por parte dos responsáveis destes agrupamentos e valorizar o arquivo musical dos mesmos, possibilitando uma abordagem estilística inovadora relativamente à linha geral do repertório interpretado e a consequente assimilação de novas linguagens musicais. Todavia, ainda ocorre a distanciação entre a nova geração de compositores portugueses e estes agrupamentos como resultado da não-aceitação por parte dos seus intervenientes diretos (músicos, maestros e diretores) e indiretos (público-alvo) de novos pensamentos estéticos, que por vezes se afastam do repertório tradicionalmente interpretado em auditórios e romarias. “...Muitas são as Bandas que integraram ou integram ainda no seu repertório transcrições de obras de Mozart, Wagner ou Tchaikovsky...”⁴ e obras de cariz tradicional/popular (rapsódias⁵) cuja aceitação junto do público ainda se manifesta de forma muito significativa. Luís Cardoso refere que “... ao compor uma obra numa abordagem estilística demasiado inovadora em relação à linha geral do repertório executado pelas Bandas Filarmónicas, incorre-se no risco de criar uma estranheza suficiente para excluí-la dos programas de concerto, o que não concorrerá para a assimilação futura de novas linguagens...”⁶

Atualmente, a criação de obras numa inovadora abordagem estilística em relação ao tradicional repertório interpretado, tem integrado com alguma regularidade os programas de concerto das Bandas Filarmónicas. Citando como exemplos os espetáculos que ocorrem anualmente no Europarque (Cidade da Feira) no âmbito do

⁴ COSTA, Maurício (2009). “Metodologias de Ensino e Repertório nas Filarmónicas de Valpaços”. Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado apresentada no Departamento de Comunicação e Arte. p. 39.

⁵ Composição musical, constituída por diversos temas tradicionais ou populares de uma região.

⁶ CARDOSO, Luís (2010). “*Tetis*: análise e composição a partir de *Otonifonias* de Joly Braga Santos”. Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado apresentada no Departamento de Comunicação e Arte. p. 12.

Festival “Filarmonia ao Mais Alto Nível”⁷, assim como os Concursos de Bandas Filarmónicas (ex. Concurso Internacional de Bandas-Ateneu Artístico Vilafranquense) com o propósito de aglutinar e mobilizar o movimento filarmónico, estimulando e fazendo prevalecer o convívio musical entre as bandas, e estimular o incremento de novas correntes musicais do panorama musical contemporâneo de música para banda, proposto para o efeito, proporcionando um maior desenvolvimento artístico das bandas. Este género de eventos dinamizam e contribuem para uma maior e melhor fonte de recursos musicais portugueses para Banda Filarmónica, suscitando a criação de novas obras de autoria de compositores portugueses e amenizar o hiato que ainda persiste entre o público, Bandas Filarmónicas e a música interpretada, através da qualidade musical e da capacidade do próprio público na compreensão dos objetivos musicais possíveis nestes agrupamentos.

A obra musical de Luís Cardoso⁸ insere-se nesse âmbito ao contribuir para uma maior diversidade desses princípios, quer através de arranjos, quer através de originais, procurando explorar as capacidades técnicas e recursos tímbricos dos instrumentos. Com esta dissertação, pretende-se um melhor contributo para o conhecimento das características subjacentes ao processo composicional nas obras baseadas na linguagem modal, relativamente à abordagem estilística inovadora no repertório interpretado pelas Bandas Filarmónicas, amenizando o hiato relativamente ao *status quo* de índole estilística do idioma artístico das mesmas.

A orientação deste estudo para um grupo de obras escritas para uma instrumentação de Orquestra de Sopros e Percussão e Banda Sinfónica⁹, deve-se ao facto de estas se basearem essencialmente na linguagem modal utilizada pelo compositor no processo composicional das mesmas. Estas obras exploram um universo

⁷ Evento organizado pela Empresa Cardoso & Conceição, para o qual o autor desta Tese tem sido regularmente convidado para integrar o painel de comentadores.

⁸ O compositor em estudo insere-se no universo contemporâneo da composição para Orquestra de Sopros e Percussão e Banda Sinfónica juntamente com outros compositores tais como: Afonso Alves, Carlos Amarelinho, Carlos Marques (Balaú), Carlos Pires Marques, Jorge Salgueiro, Lino Guerreiro, Nuno Osório, Rui Rodrigues, Samuel Pascoal. É autor de um vasto repertório, entre originais e arranjos, segundo diferentes categorias: Banda de Concerto, Banda de Desfile, Banda Sinfónica, Música de Câmara, Orquestra, Solo, Coro.

⁹ “...Este tipo de agrupamento é mais vocacionado para concertos ao ar livre ou em recintos fechados, participando também em festivais e concursos de Bandas Sinfónicas e Orquestras de Sopros...” (Maurício Paulo Soares da Costa, 2009).

sonoro fértil em agregados tímbricos possíveis numa obra escrita para as referidas formações instrumentais. Para além dos diferentes naipes de instrumentos de sopro, o compositor faz uso de instrumentos de corda (violoncelo e contrabaixo) e de um rol variado de instrumentos do naipe da percussão. O vasto leque de instrumentos, permite ao compositor estruturar um grande número de combinações tímbricas, enriquecendo todo o contexto e universo musical do próprio e das suas obras.

No decorrer do processo de investigação, foram utilizadas as seguintes metodologias: pesquisa bibliográfica e de arquivo, trabalho de campo - tendo por técnica a entrevista - análise documental e análise de conteúdo das partituras, tendo sido estas submetidas a um pormenorizado estudo a par de gravações existentes. Ainda que numa primeira fase de investigação haja já referências bibliográficas, as quais, directa ou indirectamente, se relacionam com o objeto de estudo, ao longo de todo o planeamento, houve um esforço no sentido de conseguir adquirir todas as informações possíveis relativamente ao compositor, às obras em causa, e à relação entre ambos, pelo que toda a bibliografia disponível, assim como webgrafia e registos audio-visuais, sejam elementos cruciais para a investigação.

A análise e a sumarização do processo composicional utilizado pelo compositor, resultam do estudo pormenorizado na consolidação do conhecimento e redução orquestral das partituras das obras "*Romanesco*", "*Annus Primus*", "*Tetis*" e "*Eli, El*" pelo autor desta Tese. Esta redução permite uma melhor análise temático-motívica e harmónica, pelo facto dos fragmentos se encontrarem transpostos para os sons reais. A análise formal será baseada dos aspetos gerais para os mais específicos, ou seja, será processada a divisão pela especificação dos andamentos, partes, secções, períodos e frases, com referência à textura e recursos de instrumentação. Deste modo, esta tipologia de análise, permitirá uma visão global da dimensão de cada obra, e as possíveis relações existentes com os materiais temáticos explorados pelo compositor. Relativamente à análise temático-motívica, serão ilustrados e analisados: os temas, estruturas motívicas, *ostinati* e relação entre eles; análise e relação intervalar; processo de variação temática e motívica e relações dos temas explorados pelo compositor com temas de obras de outros compositores. No que concerne à análise harmónica, predominando a linguagem modal, apesar de algumas passagens com base na linguagem tonal, será efetuado um levantamento dos recursos harmónicos, melódicos e a sobreposição dos mesmos, modos utilizados e respetivas localizações temporais na partitura bem como as relações existentes entre si, encadeamentos harmónicos utilizados, sendo explicadas as funções

dos acordes, tonicizações e modulações, para as quais, serão designadas as realizadas e o modo como se processam. Na elaboração de figuras relativas aos aspetos analíticos mencionados, optou-se por retirar fragmentos da partitura e elaborar figuras, conforme o descrito na partitura, indicando as notas musicais transpostas de acordo com a afinação dos instrumentos transpositores, assim como, elaborar redução orquestral do fragmento da partitura em causa, com indicação dos instrumentos intervenientes e os respetivos sons reais.

Relativamente à obra “*Tetis*” houve um estudo minucioso da Tese *Tetis: análise e composição a partir de Otonifonias* de Joly Braga Santos. Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado, apresentada no Departamento de Comunicação e Arte elaborada pelo compositor Luís Cardoso, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Música – especializada em Composição, no ano de 2010.

No trabalho de campo foram efetuadas duas entrevistas ao compositor Luís Cardoso. Segundo Quivy e Campenhout “...as entrevistas contribuem para descobrir os aspectos a ter em conta e alargam ou rectificam o campo de investigação das leituras...”¹⁰ Com estas, procedeu-se à recolha de informações desejadas, utilizando um questionário ou um guia de entrevista. Após as entrevistas, foi elaborada uma análise de conteúdo acerca das mesmas, de modo a agrupar os factos mencionados ao longo das mesmas em grupos temáticos com o desígnio de se proceder a uma reflexão assente num novo ponto de vista. As entrevistas estão arquivadas em Anexos.

De referir ainda, a importância da análise dos textos elaborados na apresentação de trabalhos alusivos às obras supra referidas, no âmbito da disciplina de Conteúdos e Tópicos de Literatura Específica, uma das disciplinas do curriculum do mestrado, lecionada pelo próprio compositor.

Depois da consolidação do conhecimento, procedeu-se à performance de um Concerto dirigido pelo autor desta Tese, tendo por base o repertório de compositor Luís Cardoso, especificamente composto para Banda Filarmónica e Banda Sinfónica, de modo a espelhar ainda que de um modo compacto no tempo, dada a duração do Concerto, o processo composicional nas obras baseadas essencialmente na linguagem modal.

¹⁰ QUIVY, Raymond & CAMPENHOUDT, Luc Van (2008). Manual de Investigação em Ciências Sociais. Lisboa: Gradiva.



2. LUÍS CARDOSO (1974 -)

2.1. ASPETOS BIOGRÁFICOS E PERCURSO MUSICAL DO COMPOSITOR

Luís dos Santos Cardoso nasceu a 4 de agosto de 1974 em Fermentelos e inicia-se na música na Banda Marcial de Fermentelos. Tem o Curso Básico de Saxofone pelo conservatório de Música de Aveiro, é Licenciado em Ciências Musicais pela Universidade nova de Lisboa e concluiu a parte letiva de Mestrado em Ciências Musicais na Universidade de Coimbra, um Mestrado em Música, na especialização de Composição pela Universidade de Aveiro e é doutorando em Música na mesma instituição. Foi executante da Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana entre 1992 e 1999; a partir de 1999 lecionou ou leciona na área de música em todos os graus de ensino, do Básico ao Superior. Participou em diversos Cursos de Direção de Orquestra e Banda com os Maestros António Saiote, Robert Houliha, Sir David Withwell, Ernst Schelle e Vasco Pearce de Azevedo. Frequentou ainda diversos Seminários, Colóquios e Cursos no domínio da Musicologia, História da Música, Etnomusicologia, Composição e Instrumentação, Saxofone e Jazz.

Ganhou em 2002 o Grande Prémio Silva Dionísio de Composição para Banda, promovido pelo Inatel, o II Curso de Composição da Cidade de Aveiro promovido pela FAMDA em 2006. Foi um dos três finalistas do Concurso “Harvey G. Phillips Awards for Excellence in Composition”, categoria Tuba Solo, pela International Tuba Euphonium Association (USA) de 2010.

Atualmente é Diretor Pedagógico da Escola de Artes da Bairrada, instrutor na Universidade de Aveiro e Diretor Artístico em colaboração da Orquestra Filarmónica 12 de Abril de Travassô. É compositor e arranjador, tendo diversas obras publicadas em editoras nacionais e internacionais, entre as quais, a editora Nacional Afinaudio e a editora Holandesa Molenaar.



3. “*ROMANESCO*”

Op. 7/2004

3.1. APRESENTAÇÃO DA OBRA

Poema Sinfónico com a duração aproximada de nove minutos, escrito no ano de 2004, segundo características melódicas e harmónicas que identificam a linguagem modal, “...procura retratar uma narrativa épica das guerras medievais entre mouros e cristãos...”¹¹

3.2. PERSPETIVA HISTÓRICA

Obra estreada em 2004 pela Banda Marcial de Fermentelos, Editada pela Molenaar Edition BV e pela Editora Afinaudio, representante Molenaar em Portugal.

Entre outras apresentações públicas da obra, destaca-se a sua interpretação no Concerto realizado no dia 30 de outubro de 2011, em San Diego University no Smith Recital Hall, pela SDSU Wind Symphony sob a direção artística do maestro André Granjo. O concerto incluiu também “*Smetana Fanfare*” de Karel Husa, “*Hammersmith*” de Gustav Holst, “*Symphony*” (in Memoriam Dresden, 1945) de Daniel Bukvich, “*Englsh Folk Song Suite*” de Ralph Vaughan Williams e “*Children’s March*” de Percy Aldrige Grainger.

No ano da composição desta obra, Luís Cardoso elaborou 42 arranjos e compôs outras obras originais, tais como: “*Insomnia*”, Op. 10 para saxofone alto e piano; “Marcha Popular em Oiã” para voz e banda reduzida e “Marcha Popular Infantil” para voz e banda reduzida

3.3. CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS E ESTILÍSTICAS

Conforme a qualificação da Editora Molenaar, a obra ostenta um nível de dificuldade técnica e interpretativa quatro (médio/alto) escrita em partitura transposta para uma instrumentação de Orquestra de Sopros e Percussão, com um grau de exigência ajustado ao limiar dos agrupamentos amadores e o patamar profissional, cujas tessituras dos instrumentos são todas praticáveis:

- **Madeiras:** flautim em Dó; flauta em Dó 1 e 2; oboé em Dó 1 e 2; fagote em Dó 1 e 2; clarinete sopranino em Mi^b; clarinete soprano em Si^b 1, 2 e 3; clarinete baixo em Si^b; saxofone soprano em Si^b; saxofone alto em Mi^b 1 e 2; saxofone tenor em Si^b; saxofone barítono em Mi^b.

¹¹ Texto retirado do site do compositor Luís Cardoso - www.luiscardoso.pt

- **Metais:** trompa em Fá 1, 2, 3; trompete em Si^b 1, 2 e 3; trombone em Dó 1, 2 e 3; eufónio em Dó; tuba em Dó.
- **Percussão:** tímpanos; pandeireta; tam-tam; tarola, tambor tenor¹² e bombo.

O compositor anexou à partitura, partes extra, tais como:

- **Metais:** trompa em Mi^b 1, 2 e 3; eufónio em Si^b nas claves de Fá e Sol, tuba em Si^b e em Mi^b nas claves de Fá e Sol;
- **Cordas friccionadas:** contrabaixo de cordas.

Na partitura existem indicações de partes opcionais, nomeadamente: Intervenção do saxofone tenor nos cc. 166-181, na ausência do 1º fagote no ensemble e a intervenção do saxofone soprano nos cc. 166-181, na ausência do 1ºoboé.

Na partitura, o compositor refere algumas considerações técnicas: cc. 26-51, o *tremolo* no bombo deve se realizado com bilros moles de tímpanos; cc. 132-139, efeito *bouché*¹³ nas trompas; cc. 147-149, o uso da surdina nos trompetes; cc. 211-214, *tremolo* no bombo deve ser realizado com bilros duros de tímpanos.

Nesta obra, o contexto modal é permanente cuja estrutura harmónica, melódica e rítmica, tem por objetivo evocar ideias ou imagens extra-musicais na mente do ouvinte, relativas ao período medieval. Na entrevista efetuada ao compositor em 19 de abril de 2012¹⁴, este refere que compôs a obra segundo uma quadro estrutural bem delineado, conservando uma simplicidade harmónica e proporcionando a instabilidade mediante a utilização de polirritmia e constantes hemíolas nos andamentos rápidos.

Os modos Dórico e Eólio são dominantes ao longo da obra, embora ocorram de forma fugaz, passagens cromáticas, e algumas tonicizações que preparam a conjuntura melódico-harmónica seguinte. Na transição de partes e secções, as mudanças do modo processam-se através da sequência de acordes, em que existe uma nota comum (transição preparada) embora ocorram, aquelas em que não existe nota comum.

¹² Tambor tenor (*snare drum*) é um tambor cilíndrico mais agudo que o bombo. É conhecido igualmente como timbalão, caixa de guerra sem bordões.

¹³ Obtém-se introduzindo a mão em forma de concha dentro da campânula.

¹⁴ Consultar a entrevista em Anexos, p. 198.

A harmonia apresenta-se preferencialmente construída sobre o acorde perfeito no estado fundamental sem terceira - quinta vazia (Fig. 1);

Fig. 1 – cc. 72-74, Secção 3, Parte A.

embora ocorra harmonia por quartas (Fig. 2) oriunda do *organum* paralelo da Idade Média;

Fig. 2 – cc. 273-275, Coda.

acorde perfeito no estado fundamental completo (Fig. 3) na 1ª inversão (Fig. 4);

Fig. 3 – c. 181, Secção 4, Parte B.

Fig. 4 – cc. 166-167, Frase a, Secção 3, Parte B.

e na segunda inversão (Fig. 5)

Piccolo

Flute 1 & 2 in C

Oboe 1 & 2 in C

Bassoon 1 & 2 in C

1.

Fig. 5 – c. 169, Secção 3, Parte B.

Na organização dos elementos melódicos, o compositor utiliza: a textura monódica, caracterizada pelo facto de existir apenas uma linha melódica interpretada por todos os instrumentos envolvidos (Fig. 6);

$\text{♩} = 72$ Maestoso

Horn 1 in F

Horn II & III in F

Trombone I & II in C

Trombone III in C

Euphonium in C

mf

Fig. 6 – cc. 1-6, Secção 1, Parte A.

textura tipo Coral, caracterizada pela harmonização da melodia principal (Fig. 7)

156

Trpt. I

Trpt. II

Trpt. III

Tbn I & II

Tbn. III

Euph.

Tuba

p

Fig. 7 – cc. 156-161, Ponte, Parte B.

e o movimento paralelo das melodias em estilo nota contra nota (*punctum* contra *punctum*) tipo *organum* paralelo, no qual à voz principal (*Vox Principalis*) é adicionada uma segunda voz (*Vox Organalis*) que consiste na duplicação da voz principal, a um intervalo superior de oitava perfeita (Fig. 8);

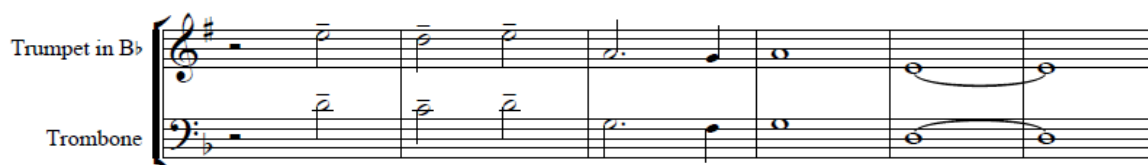


Fig. 8 – cc. 27-32, Secção 1, Parte A.

ou de quinta perfeita superior (Fig. 9)



Fig. 9 – cc. 72-75, Secção 1, Parte A.

A textura contrapontística caracteriza-se pela sobreposição de diferentes motivos, sendo o *ostinato* o elemento primordial de uniformidade do ambiente sonoro (Fig. 10).

Fig. 10 – cc. 132-135, Secção 1, Parte B.

As dissonâncias ornamentais, “...dispositivos contrapontísticos (i. e. horizontais) através dos quais a harmonia consegue maior fluência global...”¹⁵ resultam da relação dos elementos melódicos com a harmonia subjacente, predominando as notas de passagem e os ornatos, apesar da presença de algumas apogiaturas e retardos, preferencialmente construídos sobre a fundamental do acorde no estado fundamental, resolvendo na maioria das situações no tempo seguinte e noutros casos, no acorde seguinte.

3.4. ANÁLISE HARMÓNICA E FORMAL

Este Poema Sinfónico, a nível formal está estruturado em três partes e uma *coda* (Tabela 1). Na organização interna de cada parte, os recursos primordiais utilizados pelo compositor para designar a identidade de cada parte são: alteração da textura mediante a utilização de mais ou menos instrumentos; alteração do contexto harmónico, através da mudança de modo, da construção dos acordes, do ritmo harmónico; alteração do contexto melódico, quer pela utilização da uma textura, ora monódica, ora homofónica e em determinadas secções, a presença do contraponto, resultante da sobreposição de distintas linhas contrapontísticas. Durante as secções, o *ostinato* da percussão estabelece a uniformidade do ambiente sonoro.

Tabela 1 – Estrutura formal da obra.

Parte A	Parte B	Parte C	Coda
cc. 1-115	cc. 116-219	cc. 220-267	cc. 268-280

A parte A “...Inicia-se com cantochão dos monges no convento, dentro das muralhas, pela chegada dos mouros, que disfarçando-se de jograis, entram na muralha e provocam uma batalha...”¹⁶. Formalmente divide-se em quatro secções (Tabela 2) que se distinguem pela estrutura temática, textura e pela presença de harmonia.

Tabela 2 – Estrutura formal da Parte A.

Secção 1/Introdução	Secção 2	Secção 3	Secção 4
cc. 1-51	cc. 52-71	cc. 72-87	cc. 88-115

¹⁵ BOCHMANN, Christopher (2003). “A Linguagem Harmónica do Tonalismo”. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, p. 52.

¹⁶ Texto retirado do site do compositor Luís Cardoso – www.luiscardoso.pt

A secção 1, escrita em andamento *Maestoso* ($\text{♩}=72$) expõe o primeiro material temático, baseado no modo Dórico em Sol. A nível formal, está organizada em forma de dois períodos, ambos com uma divisão fraseológica *aabb* com repetição da estrutura motívica e melódica, diferenciando-se pela orquestração e utilização da harmonia.

Tabela 3 – Estrutura formal da Secção 1.

Período 1 (cc. 1-25)				Período 2 (cc. 26-51)			
Frase a1	Frase a2	Frase b1	Frase b2	Frase a1	Frase a2	Frase b1	Frase b2
cc. 1-7	cc. 8-13	cc. 14-20	cc. 21-25	cc. 26-32	cc. 33-37	cc. 38-44	cc. 45-51

No período 1, trompas, trombones e eufónio anunciam de forma monódica o primeiro material temático da obra. A frase *a1* funciona como um antecedente com a melodia a repousar na *Repercussa* do modo, estabelecendo uma cadência não conclusiva (Fig. 11). O compositor utiliza intencionalmente um compasso de silêncio no fim da frase, como forma de garantir um momento de relaxamento entre as duas frases.



Fig. 11 – Melodia da Frase *a1*, Período 1, Secção 1, Parte A.

A frase *a2*, mais curta, funciona como consequente, com a melodia a finalizar na *Finalis* do modo sendo deste modo conclusiva (Fig. 12)



Fig. 12 – Melodia da Frase *a2*, Período 1, Secção 1, Parte A.

Com base em elementos motívicos das frases *a1* e *a2*, as frases *b1* e *b2* apresentam também uma estrutura do tipo antecedente-consequente (Fig. 13). Comparativamente com as frases anteriores, os repousos ocorrem de forma distinta, com a frase *b1* a finalizar na *Finalis* e a frase *b2* na *Repercussa*, constituindo deste modo, um *elan* para o período 2, pelo facto de melodia principal iniciar com a mesma nota.

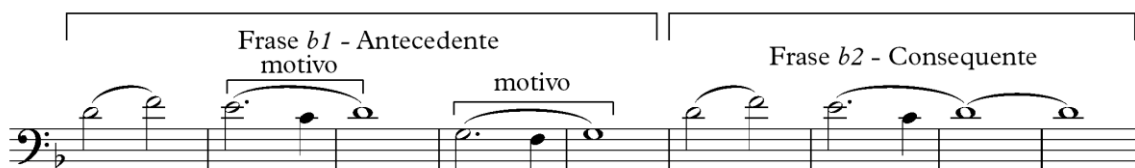


Fig. 13 – Melodia das Frases *b1* e *b2*, Período 1, Secção 1, Parte A.

No período 2, a melodia principal surge na 1ª trompa, 1º trompete, 1º trombone e eupónio. A harmonia resulta da sustentação de notas da melodia das vozes secundárias concebendo um efeito artificial de reverberação (Figs. 14 e 15).

26

Horn 1 in F

Horn II & III in F

Trumpet I in B \flat

Trumpet II in B \flat

Trumpet III in B \flat

Trombone I & II in C

Trombone III in C

Euphonium in C

mf

Fig. 14 – Frase a1, Período 2, Secção 2, Parte A.

38

Horn 1 in F

Horn II & III in F

Trumpet I in B \flat

Trumpet II in B \flat

Trumpet III in B \flat

Trombone I & II in C

Trombone III in C

Euphonium in C

Fig. 15 - Frase b1, Período 2, Secção 1, Parte A.


Na secção 2, segundo uma dança medieval, tipo *saltarello* atendendo à estrutura motivica () é apresentado novo material temático. A nível formal está estruturada segundo a forma de dois períodos, conforme esquema da tabela 4.

Tabela 4 – Estrutura formal da Secção 2.

Período 1 (cc. 52-63)			Período 2 (cc. 64-71)	
Frase a1	Frase a2	Frase b	Frase a1	Frase a2
cc. 52-55	cc. 56-59	cc. 60-63	cc. 64-67	cc. 68-71

O período 1, concebido numa estrutura estrutural frásica *aab*, apresenta a temática desta dança escrita no modo Eólio em Ré, segundo um *organum* paralelo caracterizado pelas duas melodias paralelas em estilo nota contra nota: à voz principal (*vox principalis*) nas flautas, é acrescentada uma segunda voz (*vox organalis*) no flautim, que consiste na duplicação da primeira a uma quinta superior. As duas primeiras frases apresentam uma estrutura motivica do género antecedente-consequente (Fig. 16). A melodia da frase a1 termina na *Repercussa* do Modo, ou seja, com uma cadência incompleta ou aberta (*ouvert*) preparando a frase a2, cuja melodia termina na *Finalis* do modo, determinando uma cadência conclusiva (*clos*).

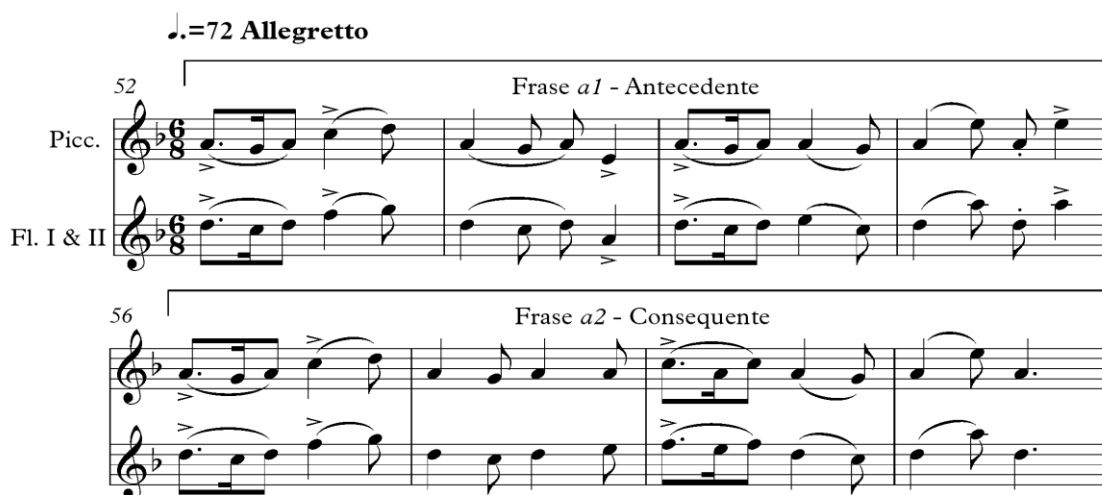
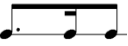



Fig. 16 – Melodias paralelas das Frases a1 e a2, Período 1, Secção 2, Parte A.

A frase *b*¹⁷, baseada essencialmente nos motivos rítmicos *a*  e *b*  das frases anteriores, caracteriza-se por definir a mudança do modo Eólio de Ré para Lá através dos acidentes ocorrentes e por ser um elo de ligação com o período seguinte.

¹⁷ Consultar Fig. 17, p. 31

60

Picc.

Fl. I & II

Frase *b*

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Picc.' and the bottom staff is labeled 'Fl. I & II'. Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The music starts at measure 60. The Piccolo part plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Flutes I & II part plays a similar line but with some octave shifts indicated by ledger lines. The phrase is labeled 'Frase b' and is repeated four times across the four measures shown.

Fig. 17 - Melodias paralelas da Frase *b*, Período 1, Secção 2, Parte A.

O período 2, mais curto que o anterior, apresenta uma forma claramente definida, organizada segundo uma estrutura frásica bipartida aa da qual a primeira é repetida na íntegra. A demarcação das frases numa quadratura de quatro compassos, caracteriza-se pela apresentação da dança medieval, com base no motivo rítmico ♩ ♪ nas trompas e trombones, conjuntamente com *ostinati* rítmicos nos tímpanos, pandeireta e tambor tenor. O intervalo harmónico de segunda menor (sempre na parte forte do tempo) surge como elemento contrastante em relação à estrutura frásica descrita anteriormente pelo flautim e flautas. A intervenção do flautim, flautas, oboés, clarinete sopranino e saxofone soprano no segundo tempo do compasso 71, constitui um *elan* para a nova secção (Fig. 18)

64

Frase a1

Frase a2

Picc./Fl. I & II
Ob./E♭ Cl./S. Sax.

Hn. I

Hn. I & II

Tbn. I

Tbn. II & III

f

f

f

ff

Fig. 18 – Frases a1 e a2, Período 2, Secção 2, Parte A.

A secção 3, escrita no andamento da secção anterior, a nível formal está organizada segundo uma estrutura frásica *aabb* (Tabela 5). O contexto melódico e harmónico baseia-se no modo *Eólio* transposto para Mi bemol (armação de clave com muitos bemóis). A mudança de modo não foi preparada, pois não existem notas comuns entre os dois modos.

Tabela 5 – Estrutura formal da Secção 3.

Frase a1	Frase a2	Frase b1	Frase b2
cc. 72-75	cc. 76-79	cc. 80-83	cc. 84-87

A harmonia, baseada no acorde perfeito no estado fundamental sem terceira é garantida pelos instrumentos de tessitura mais grave (trombones, eufónio e tuba) e alguns instrumentos de tessitura mais aguda (flautim, flautas, oboés, clarinete sopranino e saxofone soprano) simultaneamente com um *ostinato* rítmico pandeireta e tambor tenor (Fig. 19).

Fig. 19 – cc. 72-75, Secção 3, Parte A – Redução.

As duas melodias paralelas provenientes dos cc. 52-63 (Fig. 16, p. 30 e fig. 17, p. 31) descritas segundo uma estrutura frásica *aabb*¹⁸, são duplicadas a um intervalo de oitava e diferente textura: a melodia principal é descrita pelo 2º e 3º clarinete, 2º saxofone alto, saxofone tenor, clarinete baixo e 2º fagote; a segunda voz, predominantemente a um intervalo de quinta perfeita superior, é descrita por 1º clarinete, 1º saxofone alto, 1º fagote e saxofone barítono. “...O final da frase é, em geral, ritmicamente diferenciado, de modo

¹⁸ Consultar Fig. 20, p. 33.

a estabelecer uma pontuação...¹⁹. Deste modo, as frases *a2* e *b2* são mais conclusivas comparativamente com as frases *a1* e *b1*.

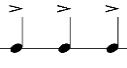
The musical score for Section 3, Part A, is presented in three systems. The first system (measures 72-77) contains Frase a1 and Frase a2. The second system (measures 78-82) contains Frase b1. The third system (measures 83-87) contains Frase b2. The instruments are: Cl. 1 & Alto Sax. 1, Cl. 2 & 3 / Alto Sax. 2 / Ten. Sax., Bsn. 1 & Bari. Sax., and Bsn. 2 & B. Cl. The score is in 6/8 time and features complex polyrhythmic patterns.

Fig. 20 – Secção 3, Parte A – Redução.

Na secção 4 verifica-se a presença de material temático da introdução baseado no modo Dórico, transposto para Lá. Mantém-se o andamento da secção anterior e formalmente está dividida em três frases (Tabela 6).

Tabela 6 – Estrutura formal da Secção 4.

Frase a	Frase b	Frase c
cc. 88-99	cc. 100-107	cc. 108-115

A presença de polirritmia na frase *a*, resulta da sobreposição de distintas linhas contrapontísticas: trompetes contrastam com os restantes metais, devido à estrutura rítmico-melódica baseada no motivo  de métrica irregular; 1ª trompa, 1º trombone, eufónio e tuba, realizam o grupo temático, exposto nos cc. 1-12, secção 1, parte A (Figs. 11 e 12, p. 28) embora com diferente figuração rítmica, ou seja, em

¹⁹ SCHOENBERG, Arnold. "Fundamentos da Composição Musical", Tradução de Eduardo Seincman, Editora da Universidade de São Paulo (Brasil), 1993, p. 30.

conformidade com a métrica ternária utilizada pelo compositor. A harmonia resulta da sustentação de notas da melodia na 2ª e 3ª trompa, 2º e 3º trombone, concebendo um efeito artificial de reverberação (Fig. 21).

The musical score for Figure 21 is a 12-measure phrase in 3/4 time. It features the following parts and dynamics:

- Hn. I:** Melodic line starting in measure 4, marked *f*.
- Hn. II & III:** Melodic line starting in measure 4, marked *f*.
- Trp. I:** Sustained harmonic line, marked *ff*.
- Trp. II:** Sustained harmonic line, marked *ff*.
- Trp. III:** Sustained harmonic line, marked *ff*.
- Tbn. I & II:** Sustained harmonic line, marked *f*.
- Tbn. III:** Sustained harmonic line, marked *f*.
- Euph.:** Sustained harmonic line, marked *f*.
- Tuba:** Sustained harmonic line, marked *f*.

Fig. 21 – Frase a, Secção 4, Parte A,

Na frase *b*²⁰ o compositor utiliza material temático dos cc. 14-24 da secção 1, *parte A* (Fig. 13, p. 28) com a melodia principal no 1º fagote, 1º clarinete, saxofone soprano, 1º saxofone alto e saxofone barítono. A nota pedal na *repercussa* do modo (Mi) surge no 2º fagote, 2º e 3º clarinete, clarinete baixo, 2º saxofone alto e saxofone tenor, embora no final da frase, estes instrumentos descrevam um arco melódico descendente até à primeira nota do modo (*finalis*) afirmando uma cadência que determina o final da frase.

²⁰ Consultar Fig. 22, p. 35.

Cl. I/S. Sax.

100

A. Sax. I

Cl. II & III

B. Cl./A. Sax. II

Bsn. I/Bar. Sax.

Bsn. II/T. Sax.

Timp.

Tamb.

T. D.

Fig. 22 – Frase *b*, Secção 4, Parte A – Redução.

A frase *c* (Fig. 23) consiste numa espécie de *stretto* resultante da simultaneidade de diferentes grupos temáticos, apresentados ao longo da parte *A*, como uma forma de criar tensão para determinar o final da mesma. A atribuição das funções melódicas, harmónicas e rítmicas permanece nos mesmos instrumentos tal como nas anteriores secções: fagotes, clarinetes, clarinete baixo, saxofone soprano, saxofones altos, saxofone tenor e saxofone barítono, realizam a mesma estrutura melódica e rítmica da frase anterior, mas com finalização cadencial diferente;

Bsn. I & II

Cl. I

Cl. II & III

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax. I & II

T. Sax.

Bar. Sax.

Fig. 23 – Frase *c*, Secção 4, Parte A.

flautim, flautas, oboés e clarinete sopranino (Fig. 24), realizam a organização melódico-rítmica dos cc. 60-63 da secção 2 (Fig. 17, p. 31);

Fig. 24 shows a musical score for four instruments: Picc., Fl. I & II, Ob., and E♭ Cl. The score is in 2/4 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented by dynamic markings like *f* and *mf*. The Picc. part is in the treble clef, while the other instruments are in the bass clef. The E♭ Cl. part is in the key of D major (two sharps).

Fig. 24 – Frase c, Secção 4, Parte A.

trompas e trombones realizam a mesma estrutura melódica e rítmica das frases *a1* e *a2* dos cc. 64-71, secção 2, parte A (Fig. 18, p. 31) com eufónio e tuba a evidenciar a finalização cadencial da frase (Fig. 25);

Fig. 25 shows a musical score for four instruments: Hn. I, Hn. II & III, Tbn. I & II, and Tbn. III. The score is in 2/4 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented by dynamic markings like *f* and *mf*. The Hn. I part is in the treble clef, while the other instruments are in the bass clef. The Tbn. III part is in the key of D major (two sharps). The score includes a section starting at measure 112, where the Tuba and Euphonium (+ Euph.) enter to emphasize the cadential finalization of the phrase.

Fig. 25 – Frase c, Secção 4, Parte A.

A percussão com *ostinati* rítmicos é utilizada para criar aceleração e intensificar a tensão antes da finalização cadencial (Fig. 26).

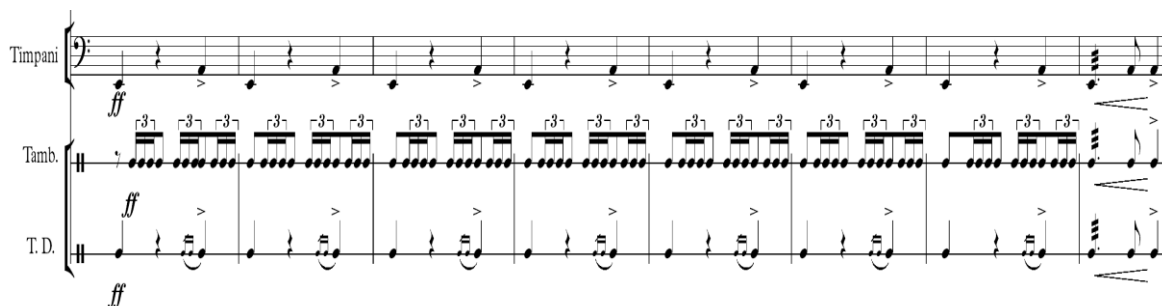


Fig. 26 – Frase c, Secção 4, Parte A.

A transição para a parte *B* da obra é preparada, devido à presença da nota Fá \sharp , nota fundamental na caracterização da nova estrutura melódica e harmónica, na 1ª flauta, oboés, 1º fagote, clarinete sopranino, 1º clarinete, saxofone soprano, 1º saxofone alto e saxofone barítono e do movimento melódico (Lá-Ré) na tuba e nos tímpanos.²¹

²¹ Consultar Fig. 27, p. 38.

Picc.
 Fl. I & II
 Ob.
 Bsn. I & II
 E♭ Cl.
 Cl. I
 Cl. II & III
 B. Cl.
 S. Sax.
 A. Sax. I & II
 T. Sax.
 Bar. Sax.
 Hn. I
 Hn. II & III
 Tbn. I
 Tbn. II & III
 Timpani
 Tamb.
 T. D.

Musical score for Figure 27, showing the texture of phrase c, Section 4, Part A. The score includes staves for Piccolo, Flutes I & II, Oboe, Bassoons I & II, E♭ Clarinet, Clarinet I, Clarinets II & III, Bass Clarinet, Saxophone, Alto Saxophones I & II, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Horn I, Horns II & III, Trombone I, Trombones II & III, Timpani, Tambourine, and Tom Drum. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score features various dynamics including *f*, *ff*, and *sf*, and includes performance instructions like "and Euph." and "Tuba".

Fig. 27 – Textura da Frase c, Secção 4, Parte A.

Na parte *B* (cc. 116-219) “...*Adagio Elegiaco* - o herói anónimo percorre a vila, sofrendo com a destruição...”²². Formalmente está estruturada conforme Tabela 7.

Tabela 7 – Estrutura formal da Parte B.

Secção 1	Secção 2	Ponte	Secção 3	Secção 4
cc. 116-137	cc. 138-155	cc. 156-165	cc. 166-198	cc. 199-219

A secção 1 escrita em andamento *Adagio* fúnebre ($\text{♩}=50$) está dividida em quatro frases (Tabela 8) das quais a primeira é uma introdução.

Tabela 8 – Estrutura formal da Secção 1.

Introdução	Frase a	Frase b	Frase c
cc. 116-119	cc. 120-126	cc. 126-131	cc. 132-137

Na introdução, a organização melódica e harmónica baseia-se no modo *Eólio* transposto para Ré, com a harmonia nas trompas, trombones, eufónio e tubas (divisi) com tímpanos, tam-tam, tambor tenor e bombo a realçar o ritmo harmónico (Fig. 28)

$\text{♩} = 50$ *Adagio funebre*

Fig. 28 – Introdução, Parte B.

²² Texto retirado do site do compositor Luís Cardoso – www.luiscardoso.pt

Na frase *a* verifica-se a apresentação do primeiro tema no 1º trompete e eufónio, cujo acompanhamento harmónico realizado pelas restantes vozes, garantem a homogeneidade do ritmo e do contorno melódico da voz principal. O uso de dinâmicas díspares, realça a temática exposta pelo 1º trompete e eufónio (Fig. 29).

Figure 29 is a musical score for a section of a piece. It includes staves for the following instruments: Hn. I, Hn. II & III, Trp. I, Tbn. I & II, Tbn. III, Euph., Timp., and Tuba. The music is written in 4/4 time. The first staff (Hn. I) starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The other staves use various clefs (treble and bass). Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The score shows a melodic line in the first horn and euphonium, supported by a harmonic accompaniment from the other instruments.

Fig. 29 – Frase *a*, Secção 1, Parte *B*.

Na frase *b*, o primeiro tema surge nas flautas, oboés e saxofone soprano, harmonizado verticalmente por fagotes, clarinete baixo, saxofones altos, saxofone tenor e saxofone barítono, que estruturam o acorde perfeito no estado fundamental sem terceira (quinta vazia) e horizontalmente pelos clarinetes. Trompetes e tímpanos no final do compasso 131, constituem a anacruse da frase seguinte (Fig. 30)

Figure 30 is a musical score for a section of a piece. It includes staves for the following instruments: Fl. I & II/Ob. I & II/S. Sax., Bsn I & II, Cl. I, Cl. II, Cl. III, A. Sax. I & II/T. Sax., Trp. I, II & III, and Timp. The music is written in 4/4 time. The first staff (Fl. I & II/Ob. I & II/S. Sax.) starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The other staves use various clefs (treble and bass). Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The score shows a melodic line in the first horn and euphonium, supported by a harmonic accompaniment from the other instruments.

Fig. 30 – Frase *b*, Secção 1, Parte *B* – Redução.

A textura da frase *c* caracteriza-se pela sobreposição de diferentes estruturas melódicas e rítmicas: o primeiro tema da parte *B* (Fig. 29, p. 40) com pequenas mutações de índole rítmica, é exposto pelos trompetes, colorido a partir do compasso 134 pelos saxofones altos e saxofone tenor; *ostinati* rítmicos nas trompas (*bouché*) trombones, eufónio e tuba, na sustentação harmónica da melodia principal; clarinetes realizam um contratema de acordo com o plano harmónico (Fig. 31).

Fig. 31 – Frase *c*, Secção 1, Parte *B*.

A secção 2, formalmente está estruturada de acordo com a tabela 9.

Tabela 9 – Estrutura formal da Secção 2.

Frases a	Frases b	Frases c
cc. 138-145	cc. 146-149	cc. 150-154

Na frase *a*, tema e contratema estão confiados aos instrumentos de tessitura aguda/média e as funções harmónicas e rítmicas, respetivamente às tessituras graves e à percussão. Um *elan* no clarinete baixo, saxofones altos e saxofone tenor, preparam a exposição do material temático da secção anterior, cuja melodia com anacrusa no 3º e 4º tempo do compasso 139, surge no flautim, flautas, oboés, clarinete sopranino e 1º trompete simultaneamente com um contratema com entradas desfasadas, nos clarinetes e saxofone soprano a partir do 3º tempo do compasso 140, posteriormente nos fagotes, clarinete baixo, saxofone tenor, saxofone barítono e eufónio. A partir do compasso 145, trombones, eufónio e tubas (em divisi) sustentam a harmonia com base no acorde perfeito no estado fundamental sem terceira, com a percussão a realçar o ritmo harmónico e breves intervenções na quinta nota do modo (Sol#) no flautim, flautas, oboés, clarinete sopranino, clarinetes e saxofone soprano (Fig. 32)

The musical score for Figure 32 is a reduction of a section of music, likely from a film score. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Picc./Fl. I & II, Ob. I & II/E♭ Cl., Trpt. I, A. Sax. I & II, T. Sax./B. Cl., Cl. I, II & III, Bsn. I & II/T. Sax., and Bar. Sax./Euph. The second system includes staves for (B. Cl./A. Sax. I & II), T. Sax./Hn. I, II & III, Tuba, Tbn., T. t., T. D., S. D./T. D., and B. D. The score features various dynamics such as *mf*, *f*, *ff*, and *p*, and includes articulation marks like accents and slurs. The key signature has one flat (B♭), and the time signature is 4/4. The notation includes treble and bass clefs, and various note values and rests.

Fig. 32 – Frase *a*, Secção 2, Parte *B* – Redução.

A frase *b* caracteriza-se pela presença da melodia principal nos clarinetes, baseada no material motivico do contratema da frase anterior, harmonizada por saxofones altos, saxofone tenor, trompas, trompetes, trombones, eufónio e tuba, juntamente com as intervenções de flautim, flautas e oboés, de acordo com a estrutura harmónica estabelecida pelos anteriores instrumentos. O cromatismo (saxofone tenor, 3ª trompa, 1º trombone e eufónio) remete-nos esporadicamente para outro modo através da mudança de uma nota, embora predomine o modo Dórico transposto para Sol (Fig. 33).

Fig. 33 – Frase *b*, Secção 2, Parte *B* – Redução.

Na frase *c*, a textura de maior densidade, resulta da junção de todos os instrumentos da paleta instrumental com diferentes funções, excetuando alguns instrumentos de percussão (pandeireta, tarola e bombo). Podemos denominar esta frase como um *stretto* pela textura mais cerrada que determina a conclusão da secção 3: tema e contratema explorados na secção 1 e 2, surgem em diferentes vozes da paleta instrumental em rápidas sucessões antes de cada aparição: primeiro tema (proveniente do início deste *Adagio funebre*) nos oboés, fagotes, clarinete baixo, saxofone soprano, saxofone barítono, trompetes, trombones, eufónio e tuba; contratema (proveniente dos cc. 138-139) no flautim, flautas, clarinete sopranino, clarinetes, saxofones altos, e saxofone tenor; *ostinato* melódico/rítmico nas trompas. A percussão (tímpanos, tam-tam e tambor tenor) é utilizada com a função dinâmica de evidenciar este momento de tensão, com uma intervenção a solo no compasso 155.²³

²³ Consultar Fig. 34, p. 44.

This page of the musical score covers measures 150 to 154. The instrumentation includes Piccolo, Flutes I & II, Oboe, Bassoon I & II, Eb Clarinet, Clarinets I, II, and III, Bb Clarinet, Saxophones (Soprano, Alto I & II, Tenor, Baritone), Horns I, II & III, Trumpets I, II, and III, Trombones I & II, Trombone III, Euphonium, Tuba, Timpani, and various Percussion instruments (Tambourine, Tom-tom, Snare Drum, Bass Drum). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, and *p*. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

Fig. 34 – Frase c, Secção 2, Parte B.

Uma ponte de dez compassos prepara a transição para o modo Eólio transposto para Mi. A textura menos densa devido à presença de menos instrumentos é um sinal indicador da menor densidade que caracteriza a próxima secção. Verifica-se a utilização do material temático exposto nos cc. 1-24, da secção 1, parte A. Nos cc. 156-161, 1º trompete e 1º trombone (à oitava inferior) expõem o material temático dos cc. 1-12, secção 1, parte A, harmonizado pelas vozes secundárias: 2º e 3º trompete, 2º e 3º trombone, eufónio e tuba. Nos cc. 162-165, a 1ª trompa, com outra estrutura rítmica, realiza a organização melódica da frase dos cc. 14-16 da secção 1, parte A, cabendo à 2ª e 3ª trompa a estrutura da harmonia subjacente à melodia, colorida pela intervenção dos tímpanos, tambor tenor e bombo. A transição para a secção 3 e consequente mudança de modo é preparada pela harmonia das trompas no compasso 165 - acorde de Mi no estado fundamental sem terceira (Fig. 35).

156

Hn. I

Hn. II & III

Trpt. I

Trpt. II

Trpt. III

Tbn I & II

Tbn. III

Euph.

Tuba

Timp.

T. D.

B. D.

p

p

p

p

p

p

p

mf

pp

pp

Fig. 35 – cc. 155-165, Ponte, Parte B.

A secção 3 está organizada em forma de dois períodos, ambos com uma estrutura frásica *aabc* (Tabela 10) das quais as duas primeiras estão relacionadas entre si, pelo facto de iniciarem com mesmo contorno melódico. O compasso ($\text{♩}=72$) e andamento (*Andante*) são contrastantes com a secção anterior.

Tabela 10 – Estrutura formal da Secção 3.

Período 1 (cc. 166-181)				Período 2 (cc. 182-198)			
Frase a1	Frase a2	Frase b	Frase c	Frase a1	Frase a2	Frase b	Frase c
cc. 166-169	cc. 170-173	cc. 174-177	cc. 178-181	cc. 182-185	cc. 186-189	cc. 190-193	cc. 194-198

Nas quatro frases do período 1, sobre um *ostinato* rítmico nos tímpanos com a nota Sol e um *tremolo* no tambor tenor, 2ª flauta, oboés e 1º fagote, apresentam a melodia principal baseada em aspetos motivicos do material temático dos cc. 100-107 (Fig. 22, p. 35) cuja harmonização está a cargo do flautim e da 1ª flauta (Fig. 36).

$\text{♩}=72$ Andante

The musical score for Period 1, Section 3, Part B, is presented in two systems. The first system, measures 166-173, contains 'Frase a1' and 'Frase a2'. The second system, measures 174-181, contains 'Frase b' and 'Frase c'. The instruments are Piccolo, Flutes I & II, Oboe, Bassoons I & II, Timpani, and T. D. (Tambor Tenor). The Piccolo, Flutes, Oboe, and Bassoons play a melodic line starting on G4, moving up stepwise to A4, B4, and C5. The Timpani plays a rhythmic ostinato on G2. The T. D. plays a tremolo on G2. Dynamics include p, pp, and mf.

Fig. 36 - Período 1, Secção 3, Parte B.

No período 2, mantém-se o material temático do anterior, desta vez na 1ª trompa, 1º trompete, 2º trombone e eufónio, cujo acompanhamento harmónico é realizado pela 2ª e 3ª trompa, 2º e 3º trompete, 1º e 3º trombone, simultaneamente com entradas desfasadas nas madeiras, em forma de *ostinato*: primeiro nos clarinetes (Fig. 37)

The musical score for Figure 37 spans measures 182 to 185. It features the following parts and dynamics:

- Cl. I:** Melodic line starting in measure 182, marked *p* (piano).
- Cl. II:** Harmonic accompaniment, marked *p*.
- Cl. III:** Harmonic accompaniment, marked *p*.
- Hn. I:** Harmonic accompaniment, marked *p*.
- Hn. II & III:** Harmonic accompaniment, marked *p*.
- Trpt. I:** Harmonic accompaniment, marked *p*.
- Trpt. II:** Harmonic accompaniment, marked *p*.
- Trpt. III:** Harmonic accompaniment, marked *p*.
- Tbn. I & II:** Harmonic accompaniment, marked *p*.
- Tbn. III:** Harmonic accompaniment, marked *p*.
- Euph.:** Harmonic accompaniment, marked *p*.

The score shows a crescendo from *p* to *f* (fortissimo) across the measures.

Fig. 37 – Frase a1, Período 2, Secção 3, Parte B.

seguidamente no flautim e flautas e por último, nos saxofones altos e saxofone tenor.²⁴


²⁴ Consultar Fig. 38, p. 48.

Musical score for Figure 38, showing staves for Picc., Fl. I & II, Ob., Bsn. I & II, Eb Cl., Cl. I, Cl. II, Cl. III, B. Cl., S. Sax, A. Sax I & II, T. Sax, Bar. Sax, Hn I, Hn II & III, Trpt. I, Trpt. II, Trpt. III, Tbn. I & II, Tbn. III, and Euph. across measures 186 to 193.

The score is written for a large orchestra. The woodwinds (Piccolo, Flutes I & II, Oboe, Bassoons I & II, E♭ Clarinet, Clarinets I, II, and III, Bass Clarinet, Saxophones Soprano, Alto I & II, Tenor, and Baritone) play melodic lines with various articulations and dynamics (p, f). The brass section (Horns I, II & III, Trumpets I, II, and III, Trombones I, II, and III, and Euphonium) provides harmonic support with sustained notes and some melodic movement. The percussion (Piccolo) has a rhythmic role.

Measures 186-193 show a complex interplay of instruments, with the woodwinds often carrying the primary melodic material and the brass providing a rich harmonic texture.

Fig. 38 – Frases a2 e b, Período 2, Secção 3, Parte B.

Baseada no motivo , a intervenção do flautim, flautas, oboés, clarinete sopranino, clarinetes, saxofone soprano, saxofones altos e saxofone tenor nos cc. 197-198, com o acorde de Dó sustenido menor no estado fundamental (completo) reforça e determina a finalização cadencial desta secção (Fig. 39)



Picc. à 8^a/E \flat Cl.

Fl. II & III

Cl. I

Ob. I & II/S. Sax./A. Sax. I/Cl. III

Cl. II/A. Sax II

T. Sax.

Hn. I, II & III

Trpt. I, II & III


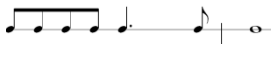
Euph. Tbn. I, II & III

Fig. 39 – cc. 197-198, Frase c, Período 2, Secção 3, Parte B – Redução.

A secção 4 está organizada segundo uma estrutura de cinco frases (Tabela 11) das quais a última é uma pequena *coda*, que determina o final desta secção e a consequente transição para a Parte C da obra.

Tabela 11 – Estrutura formal da Secção 4.

Frase a1	Frase a2	Frase b1	Frase b2	Coda
cc. 199-202	cc. 203-206	cc. 207-210	cc. 211-214	cc. 215-219

Nas frases *a1* e *a2*, o contexto harmónico é descrito por todos os instrumentos, embora com diferentes estruturas motivicas: com base no motivo  flautim, flautas, oboés, clarinete sopranino, clarinetes, saxofone soprano, trompetes, com tarola a realçar o ritmo harmónico, realçam duas harmonias distintas (acorde de Dó sustenido menor e o acorde de Lá menor); fagotes, clarinete baixo, saxofones altos, saxofone tenor e saxofone barítono realizam uma estrutura rítmica  com base no motivo melódico ascendente do contratema, dos cc. 150-154 (Fig. 34, p. 44) sob uma base harmónica nas trompas, trombones, eufónio e tuba (Fig. 40)



199

Picc./ Fl. I & II
E♭ Cl.
Ob. I & II
Cl. I, II & III
A. Sax. I & II
T. Sax.
Bsn. I & II / B. Cl.
Bar. Sax.
Hn. I, II & III
Tbn. I, II & III
Tuba

203

Trpt. I, II & III

Fig. 40 – Frases *a1* e *a2*, Secção 4, Parte B – Redução.

Nas frases *b1* e *b2*, com base nas seis notas do motivo do compasso 199



, verifica-se uma imitação melódica/rítmica entre diferentes naipes das madeiras, com uma progressão desde os instrumentos de tessitura grave até aos de

tessitura aguda. O *crescendo* nos trompetes, trombones, eufónio, e percussão (tímpanos, tarola e bombo) que culmina num *f* no 2º tempo do compasso 214 e a intervenção melódica da tuba, determinam o final desta secção. A frase *c*, funcionando como uma pequena *coda* de quatro compassos, estabelece o final da parte *B* com intervenções decisivas de saxofones altos, saxofone tenor, trompas, trombones, trompetes e percussão (tímpanos, pandeireta, tarola, tambor tenor e bombo). A suspensão do compasso 219 (saxofones altos, saxofone tenor e trompas) na nota Sol sustenido, indica que a transição para um novo modo do cantochão, da secção seguinte, processa-se sem preparação (Fig. 41)

The musical score for Figure 41 spans measures 210 to 216. The instrumentation includes Piccolo, Flute I & II, Oboe I & II/E♭ Clarinet, Clarinet I, II & III/Saxophone, Alto Saxophone I & II/Tenor Saxophone, Bassoon I & II/Bass Clarinet, Baritone Saxophone/Tuba, Trumpets I, II & III, Trombones I, II & III/Euphonium, Bassoon I & II/Bass Clarinet, Baritone Saxophone/Tuba, Timpani, Tambourine, and Snare Drum/Bass Drum. The score features various musical notations including notes, rests, dynamics (p, f, ff), and articulation marks. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 210 to 215 and the second system covering measures 216 to 219. The first system includes measures 210, 211, 212, 213, 214, and 215. The second system includes measures 216, 217, 218, 219, and 220. The score shows a complex arrangement of instruments, with some instruments playing in unison and others in harmony. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score is a reduction of the original orchestration.

Fig. 41 – Frases *b1*, *b2* e *Coda*, Secção 4, Parte *B* – Redução.

A Parte C (cc. 220-280) “...sempre com base nos temas centrais representativos de cristãos e mouros, desenvolve-se na secção final uma nova batalha...”²⁵ escrita em andamento *Vivo* (♩.=80) e estruturada formalmente conforme a tabela 12.

Tabela 12 – Estrutura formal da Parte C.

Secção 1	Secção 2	Coda
cc. 220-251	cc. 252-267	cc. 268-280

A secção 1, caracterizada pela exposição monofónica de novo material temático escrito no modo Dórico em Ré, reexpõe o carácter de dança medieval, tipo *saltarello*, das secções 2 e 3, da parte A, tendo em conta a estrutura motivica (♩. $\frac{6}{4}$). A nível formal está organizada segundo a forma de dois períodos (Tabela 13).

Tabela 13 – Estrutura formal da Secção 1.

Período 1 (cc. 220-235)				Período 2 (cc. 236-251)			
Frase a1	Frase a2	Frase b1	Frase b2	Frase a1	Frase a2	Frase b1	Frase b2
cc. 220-223	cc. 224-227	cc. 228-231	cc. 232-235	cc. 236-239	cc. 240-243	cc. 244-247	cc. 248-251

Nas quatro frases do período 1 (Fig. 42) o material temático baseado em motivos melódicos dos grupos temáticos das partes A e B, é descrito por clarinetes e saxofones altos, sobre um *ostinato* rítmico nos tímpanos, tarola, tambor tenor e bombo.

Fig. 42 – Período 1, Secção 1, Parte C – Redução.

²⁵ Texto retirado do site do compositor Luís Cardoso – www.luiscardoso.pt

No período 2, a polirritmia resulta da sobreposição do material temático do período anterior (clarinetes e saxofones altos) com uma nova estrutura em estilo *organum* paralelo com base no material temático da secção 1, parte A: à melodia principal (*vox principalis*) nas trompas, 1º e 2º trombone e eufónio, duplicada à oitava superior pelo 1º trompete e à oitava inferior pela tuba, é acrescentada uma segunda voz (*vox organalis*) no 2º e 3º trompete e no 3º trombone, que consiste na sua duplicação a uma quarta inferior (Fig. 43).


The image displays two musical staves, labeled 'Frase a1' and 'Frase b1', representing a reduction of a symphony orchestra score. The staves are arranged vertically, with the following instruments listed on the left: Cl. I, II & III; A. Sax. I & II; Hn. I, II & III; Trpt. I; Trpt. II & III; Tbn. I & II (Euph.); Tbn. III; Tuba; Timp.; S. D. / T. D.; and B. D. The music is written in a single system for each phrase. The first phrase, 'Frase a1', begins at measure 236. The second phrase, 'Frase b1', begins at measure 240. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (mf, p). The reduction focuses on the melodic and harmonic lines of each instrument group, showing the complex interplay of the polirhythm described in the text.

Fig. 43 – Frases *a1* e *b1*, Período 2, Secção 1, Parte C – Redução.

A secção 2, formalmente está disposta segundo uma estrutura frásica *aaab* (Tabela 14). Nas quatro frases, verificam-se entradas sucessivas de diferentes naipes e um consequente acréscimo de densidade e intensidade rumo ao final da obra.

Tabela 14 – Estrutura formal da Secção 2.

Frase a1	Frase a2	Frase a3	Frase b
cc. 252-255	cc. 256-259	cc. 260-263	cc. 264-267

Na frase *a1* (Fig. 44), sobre uma base harmónica nos fagotes, saxofone tenor, saxofone barítono, eufónio e um *ostinato* nos tímpanos, tarola, tambor tenor e bombo, flautim, flautas, oboés, clarinete sopranino e saxofone soprano, com base no motivo  realizam uma estrutura melódica, rítmica e harmónica análoga à ocorrida tal nos cc. 64-71, com trompas e trombones (Fig. 18, p. 31) baseada no modo Eólio em Lá.



252

Fl. I / Picc.

Fl. II / Eb Cl.

Ob. I & II / S. Sax.

Bsn. I & II / T. Sax.
Bar. Sax. / Euph.

Timp.

S. D. / T. D.

B. D.

Fig. 44 – Frase a1, Secção 2, Parte C – Redução.

Na frase a2, relativamente à anterior textura, agregam-se a partir do compasso 257 (2º tempo) saxofones altos e trompas, realizando a organização intervalar exposta nos cc. 215-218 pelos saxofones altos, saxofone tenor e trompas. Na percussão, verificam-se pequenas alterações na estrutura rítmica (Fig. 45).

256

Fl. I / Picc. *f*

Fl. II / Eb Cl. *f*

Ob. I & II / S. Sax. *f*

A. Sax. I & II / Hn. I, II & III *f*

Bsn. I & II / T. Sax. Bar. Sax. / Euph. *f*

Timp. *f*

Tamb. / T-t. *mf*

S. D. / T. D. *f*

B. D. *f*

Fig. 45 – Frase a2, Secção 2, Parte C – Redução.

Na frase a3²⁶, com a inclusão de uma base harmónica na tuba, trompas, trompetes trombones e eufónio, surge um novo tema baseado no modo Dórico em Ré, estruturado segundo duas melodias paralelas por quartas e quintas perfeitas, simultaneamente com flautim, flautas, oboés, clarinete sopranino e saxofone soprano, que realizam a estrutura motívica da frase anterior no modo Eólio em Lá. Com a fusão destes planos sonoros, verifica-se a presença simultânea do modo Eólio em Lá e modo Dórico em Ré, numa relação harmónica de quinta perfeita. O último agregado Si-Fá# nas trompas, trompetes, trombones e eufónio, constitui um prefixo para a frase seguinte. Na percussão, verificam-se alterações de índole rítmica e melódica (tímpanos) com o intuito de progressivamente, criar tensão e preparar o final da parte C.

²⁶ Consultar Fig. 46, p. 56.

260

Fl. I / Picc. *f*

Fl. II / E♭ Cl. *f*

Ob. I & II / S. Sax. *f*

Trpt. I

Trpt. II & III

Hn. I / Tbn. I

Hn. II & III
Tbn. II & III / Euph

Bsn. I & II
Bar. Sax. / T. Sax.

Tuba

Timp. *f*

Tamb. *f* *mf* *f* *mf*

T-t. *f* *mf* *f* *mf*

S. D. / T. D.

B. D. *f*

prepara a nova conjuntura harmónica

Fig. 46 – Frase a3, Secção 2, Parte C – Redução.

A frase *b*, é numa espécie de stretto caracterizado por uma textura mais cerrada, com uma certa instabilidade rítmica devido à presença de polirritmia com todos os instrumentos da paleta instrumental, abordando motivos melódico/rítmicos díspares, provenientes de distintos grupos temáticos, estruturados no modo Dórico em Mi: fagotes, clarinetes, clarinete baixo, saxofones altos, saxofones tenores e saxofone barítono,

realizam a cabeça do tema exposto nos cc. 236-237 por trompas, 1º trompete, 1º e 2º trombone, eufónio e tuba (Fig. 43, p. 53); flautim, flautas, clarinete sopranino e saxofone soprano realizam um contratema; com anacrusa no compasso 263, trompas, trompetes, trombones e eufónio, descrevem o material temático exposto pelos mesmos nos cc. 260-263, sobre uma base harmónica na tuba (Fig. 47).

256

Picc. / Fl. I
E♭ Cl.

Fl. II / Ob. I & II
S.Sax.

Cl. I, II & III / A. Sax. I & II

Bsn. I & II / B. Cl.
T. Sax. / Bar. Sax. /

Trpt. I

Trpt. II & III

Hn. I / Tbn. I

Hn. II & III
Tbn. II & III / Euph

Tuba

Timp.

Tamb.

T-t.

S. D. / T. D.

B. D.

f *mf* *f* *mf*

Fig. 47 – Frase *b*, Secção 2, Parte C – Redução.

Na *coda*, momento de grande tensão instrumental, clímax da obra, intensidade em fortíssimo, a percussão é utilizada para intensificar a tensão e vincar a finalização da obra. A progressão harmônica é estruturada por fagotes, clarinete baixo, saxofones altos, saxofone tenor, saxofone barítono, trompas, trompetes, trombones, eufônio e tuba, simultaneamente com o contraponto (aceleração rítmico/melódica) no flautim, flautas, oboés, fagotes, clarinete sopranino, clarinetes e saxofone soprano (Fig. 48).

The musical score for the Coda section (measures 268-271) is a reduction of a complex orchestral passage. It features several staves for woodwinds, brass, and percussion. The woodwinds, including Piccolo, Clarinets I, II, and III, and Saxophones, are playing rapid, intricate melodic lines. The brass section, consisting of Trumpets I, II, and III; Horns I, II, and III; Baritone; Trombone; Euphonium; and Tuba, is playing sustained chords. The percussion section, including Timpani, Tom-tom, Snare, and Bass Drum, is playing a strong rhythmic pattern with fortissimo dynamics. The score is marked with 'fp' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo) markings, indicating a build-up in intensity.

Fig. 48 – cc. 268-271, *Coda* – Redução.

A partir do compasso 272, verifica-se uma sucessão de harmonias por quartas, estruturadas por todos os sopros, com um *ostinato* rítmico nos tímpanos, tarola, tambor tenor e bombo, juntamente com uma sucessão de *crescendos* no tam-tam e na pandeireta, rumo à suspensão sobre o acorde de Ré no estado fundamental sem terceira, seguida de uma nota curta na mesma harmonia.²⁷

²⁷ Consultar Fig. 49, p. 59.

272

Picc. / Eb Cl.

Fl. I & II
Cl. I & II

Ob. I & II
Cl. III

Bsn. / B. Cl.
A. Sax. I & II
T. Sax. / Bar. Sax.

Trpt. I, II & III
Hn. I, II & III

Tbn. I, II & III
Euph.

Tuba

Timp.

Tamb. / T. - t.

S. D. >
T. D.
B. D.

276

S. D. >
T. D.
B. D.

Fig. 49 – cc. 272-280, Coda – Redução.

3.5. SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS GERAIS DA OBRA.

A forma como o compositor apresenta e desenvolve os temas em “*Romanesco*”, ilustra o cuidado deste na construção da obra, a intenção em dar-lhe uma sequência lógica e coerente na descrição de uma envolvência sonora associada ao medievalismo feudal. Neste sentido, do ponto de vista formal, o compositor utiliza uma estrutura em três partes, sendo sua intenção, alcançar a uniformidade formal e temática de acordo com a narrativa épica da obra. Na globalidade, as frases apresentam uma quadratura de quatro a oito compassos, submetida pela apresentação do material temático, simultaneamente com a simplicidade a nível melódico e harmónico. Os temas expostos e desenvolvidos têm as suas raízes na linguagem modal da Idade Média, de acordo com o recurso aos modos do cantochão, essencialmente modos Eólios (bemolizados) com diferentes centros harmónicos, com exceção para o modo Dórico em Mi (Fa# e Dó#) e Lá (Fa#) e pelo uso de formas populares de dança medieval com enfoque para o *saltarello*. Organizados por uma estrutura motivica antecedente-consequente, são descritos segundo: uma apresentação monódica, na qual uma linha melódica é interpretada pelos instrumentos envolvidos na textura; uma textura caracterizada pelo movimento de duas melodias paralelas em estilo *organum* paralelo, a um intervalo de quinta ou oitava, apesar da textura tipo Coral identificada pela harmonização da melodia principal assim como a textura contrapontística, resultante da sobreposição de distintas linhas melódicas.

Do ponto de vista harmónico, o compositor utiliza preferencialmente o acorde perfeito no estado fundamental sem terceira (quinta vazia), embora ocorram acordes no estado fundamental completos, na primeira inversão e na segunda inversão, assim como a harmonia por quartas perfeitas procedente do *organum* paralelo da época medieval. As notas de carácter ornamental resultam da evolução das melodias essencialmente por graus conjuntos, predominando as notas de passagem e os ornatos. As transições são, maioritariamente preparadas e efetuadas para modos com mais ou menos um acidente na armação. À luz da linguagem tonal, diríamos que as modulações são preparadas e efetuadas para tons próximos. Na figura 50 da página seguinte, podemos verificar que, a relação harmónica entre os três centros harmónicos, processa-se através de uma sequência por quintas (Sol – Ré- Lá) com presença de uma nota comum.

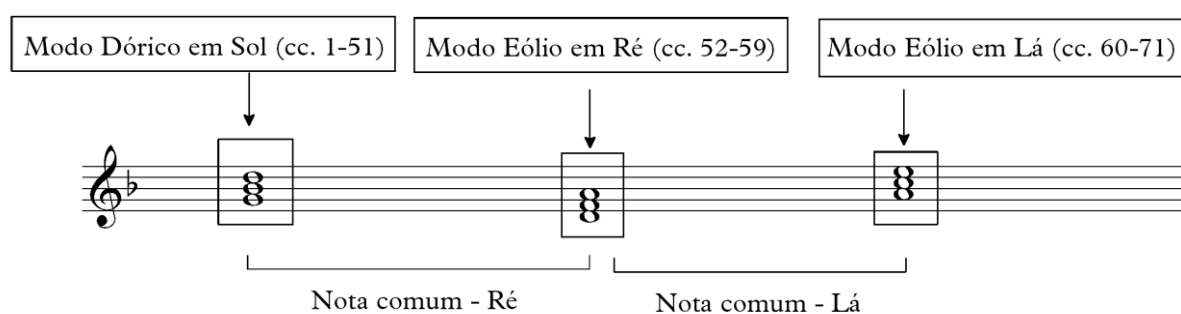
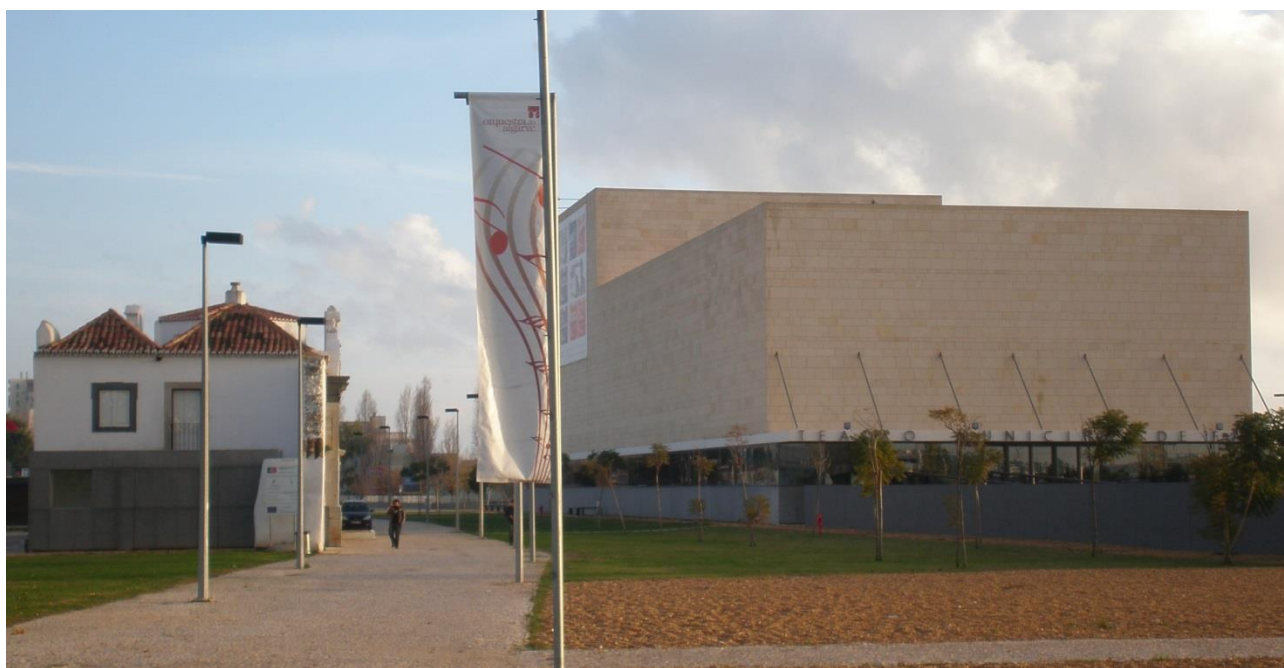


Fig. 50 – Relação harmónica entre os centros dos modos utilizados nos cc. 1-71, “*Romanesco*”.

Ainda no que diz respeito à harmonia, realça-se a forma como esta é concebida no período 2, secção 1 da parte A, através do prolongamento de notas das melodias das vozes secundárias, originando um efeito dissimulado de reverberação, algo que o compositor ainda não tinha estruturado em obras anteriores.

A nível tímbrico, o compositor faz uso de uma formação instrumental de Orquestra de Sopros e Percussão²⁸, com a particularidade de na percussão, não incluir os pratos; predominam os instrumentos da família das peles, cujos *ostinati* rítmicos estão associados à linguagem musical da época medieval.

²⁸ Consultar pp. 22 e 23.



(TEATRO MUNICIPAL DE FARO)

4. “*ANNUS PRIMUS*”

Op. 17/2006

4.1. APRESENTAÇÃO DA OBRA

Com a duração de aproximadamente doze minutos, a obra foi composta no ano de 2006, ano da celebração do centenário do nascimento dos compositores Fernando Lopes Graça e Dmitri Shostakovich.

Na entrevista efetuada ao compositor no dia 21 de fevereiro de 2013²⁹, este referiu que a obra resulta de uma encomendada para celebrar o 1º aniversário da atividade do Teatro Municipal de Faro no ano de 2006, daí o título “*Annus Primus*”

4.2. PERSPETIVA HISTÓRICA

A obra foi estreada publicamente no ano de 2006 pela Banda Marcial de Fermentelos, sob a direção artística do compositor. Está editada pela Molenaar Edition BV e pela Editora Afinaudio, representante Molenaar em Portugal.

A obra faz parte da Edição Discográfica “*The Music of Luís Cardoso – New Compositions for Concertband 37*”, da Banda Marcial de Fermentelos efetuada em 2007 pela Editora Afinaudio, na Escola de Artes da Bairrada-Troviscal (Oliveira do Bairro) com Direção Artística do próprio compositor. Neste registo discográfico constam apenas obras do compositor Luís Cardoso: “*Mandrágora*”, Abertura para Banda, Op. 2/2002; “*La Fiesta*”, Marcha de Concerto para Banda, Op. 14/2005; “*Annus Primus*”, Poema Sinfónico para Banda, Op. 17/2006; “*Romanesco*”, Poema Sinfónico para Banda, Op. 7/2004; “*Scherzo for Band*”, Fantasia para Banda, Op. 15/2005; “*Gaudium*”, Fantasia para Banda, Op. 13/2003; “*Paso Quebrado*”, Pasodoble para Banda, Op. 4/2002; “*Suite Rapsódica nº1*”, Suite para Banda, Op. 3/2002; “*Triumphus*”, Marcha de desfile para Banda, Op. 8/2004.

No ano da composição da obra “*Annus Primus*”, Luís Cardoso compôs outras obras originais, tais como: “*Ulisses*”, Marcha para Banda de Concerto, Op. 11 dedicada a um acérrimo defensor da Música Filarmónica em Portugal, Ulisses Carvalho de Jesus; “*Cartoon I & II*”, duas peças para Saxofone solo, Op. 16; “*In Principio*” para Voz Soprano e Banda de Concerto reduzida, Op. 18; “*Labirinto*” para Coro Feminino e Cordas presas; “*Carlota*” para Coro Feminino e Cordas presas; “*Viana Blues*” para Big Band. Para além das referidas obras originais, o compositor elaborou 48 arranjos.

²⁹ Consultar a entrevista em Anexos, p. 199.

4.3. CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS E ESTILÍSTICAS

A Editora Molenaar, atribui à obra um nível de dificuldade técnica e interpretativa três (médio) escrita em partitura transposta para uma instrumentação de Orquestra de Sopros e Percussão, repartida da seguinte forma, conforme consta na partitura:

- **Madeiras:** flautim em Dó; flauta em Dó 1 e 2; oboé em Dó 1 e 2; fagote em Dó 1 e 2; clarinete soprano em Si^b 1, 2, 3 e 4; clarinete baixo em Si^b; saxofone soprano em Si^b; saxofone alto em Mi^b 1 e 2; saxofone tenor em Si^b; saxofone barítono em Mi^b;
- **Metais:** trompa em Fá 1, 2 e 3; trompete em Si^b 1, 2 e 3; trombone tenor em Dó 1, 2 e 3; eufónio em Dó, tuba em Dó;
- **Percussão:** tímpanos; prato suspenso; tarola; timbalão grave; pratos; bombo e glockenspiel.

O compositor anexou à partitura, partes extra, tais como:

- **Madeiras:** clarinete sopranino em Mi^b (requinta);
- **Metais:** trompa em Mi^b 1, 2 e 3; eufónio em Si^b nas claves de Fá e Sol, tuba em Si^b e em Mi^b nas claves de Fá e Sol; contrabaixo em Mi^b na clave de Sol.

Na partitura existem indicações de partes opcionais mencionadas pelo compositor, nomeadamente: intervenção do saxofone tenor nos cc. 166-181, na ausência do 1º fagote no ensemble e a intervenção do saxofone soprano nos cc. 166-181, na ausência do 1º oboé.

Na partitura, o compositor refere algumas considerações técnicas: cc. 26-51, o *tremolo* no bombo deve se realizado com bilros moles de tímpanos; cc. 81-85, o uso da surdina nos trompetes; cc. 90-91, intervenção opcional à oitava da 1ª trompa; cc. 132-139, efeito *bouché* nas trompas; cc. 147-149, o uso da surdina nos trompetes; cc. 181-182, intervenção opcional à oitava da 1ª trompa; cc. 211-214, *tremolo* no bombo deve ser realizado com bilros duros de tímpanos;

Aquando da entrevista efetuada ao compositor no dia 21 de fevereiro de 2013³⁰, este referiu que compôs a obra segundo um estilo neoclássico, através de uma linguagem modal, sendo utilizado o modo Eólio, com diferentes centros harmónicos, embora ocorram passagens cromáticas e algumas tonicizações que preparam a

³⁰ Consultar a entrevista em Anexos, p. 199.

conjuntura melódico-harmônica seguinte. Na transição de partes e secções, as mudanças do modo processam-se através do encadeamento de acordes, na qual existe uma nota comum (transição preparada) embora ocorram, aquelas em que não existe nota comum, havendo lugar a sequências. Na descrição do processo composicional, a harmonia é estruturada com o acorde perfeito no estado fundamental sem terceira - quinta vazia (Fig. 51);

Fig. 51 – cc. 26-27, Secção 1, Parte A – Redução.

acorde perfeito no estado fundamental completo (Fig. 52);

Fig. 52 – cc. 142-144, Secção 3, Parte B – Redução.

na 1ª inversão (Fig. 53);

Fig. 53 – cc. 37-38, Secção 2, Parte A – Redução.

e na segunda inversão (Fig. 54)

Alto Sax. / Ten. Sax.
Hn. 2 & 3
Euph. 73

Pesante (♩=80)

mf

Bsn. 1 / Tbn. 1
Bsn. 2 / Tbn. 2
B. Cl. / Bari. Sax. / Tbn. 3

p

Tba.

acordes perfeitos menores na 2ª inversão

Fig. 54 – cc. 74-77, Secção 1, Parte B – Redução.

Na organização dos elementos melódicos, o compositor utiliza: textura monódica, descrita pela existência de apenas uma linha melódica interpretada pelos instrumentos envolvidos (Fig. 55);

Alto Sax. / Ten. Sax. / Hn. 1,2 & 3 / Euph.

f

Fig. 55 – Secção 1, Parte A – Redução.

textura tipo Coral, caracterizada pela harmonização da melodia principal (Fig. 56)

106

Alto Sax. & Ten. Sax.

mf

Bsn. 1 / Tbn. 1
Bsn. 2 / Tbn. 2
B. Cl. / Bari. Sax. / Tbn. 3

p

Tba.

Fig. 56 – cc. 106-110, Secção 1, Parte B – Redução.

movimento paralelo de duas melodias, com a segunda voz a movimentar-se fundamentalmente a um intervalo de terceira inferior em relação á voz principal (Fig. 57);

Meno ♩=96

Cl. 1

142

mp

Cl. 2 & 3

Anacruse da frase a2

Fig. 57 – Secção 3, Parte B – Redução.

ou, duplicação simultânea da voz principal a um intervalo de oitava superior e inferior (Fig. 58).

Picc.

Fl. 1 & 2

Alto Sax. & Ten. Sax.

158

mp

Fig. 58 – cc. 157-160, Secção 3, Parte A – Redução.

A textura contrapontística caracteriza-se pela sobreposição de diferentes linhas melódicas, sendo o *ostinato* o elemento primordial de uniformidade do ambiente sonoro (Fig. 59);

Fl. 1 & 2

Cl. 1

Cl. 2 & 3

Alto Sax.

Ten. Sax.

Hn. 1, 2 & 3

Glock.

154

mf

Picc.

Fl. 1 & 2

Fig. 59 – cc. 154-161, Secção 3, Parte B – Redução.

e pelo recurso ao contraponto imitativo, relacionado com fragmentos ou composição com caráter de fuga, embora não relacionados com a sua estrutura (Fig. 60).

Fig. 60 – cc. 210-214, Secção 1, Parte A - Redução.

“...O acréscimo de notas, não pertencentes aos acordes, contribui para a fluência e para o interesse da frase...”³¹ Ao nível das notas ornamentais, surgem as notas de passagem (P) e os ornatos (O), apesar da presença da *appoggiatura* (App) - Fig. 61.

Fig. 61 – cc. 114-125, Secção 1, Parte B - Redução.

³¹ SCHOENBERG, Arnold. “Fundamentos da Composição Musical”, Tradução de Eduardo Seincman, Editora da Universidade de São Paulo (Brasil), 1993, p. 30.

4.4. ANÁLISE HARMÓNICA E FORMAL

A nível formal, esta obra está dividida em três partes e uma *coda* (Tabela 15).

Tabela 15 – Estrutura formal da obra.

Parte A	Parte B	Parte A´	Coda
cc. 1-72	cc. 73-201	cc. 202-308	cc. 309-315

Na identidade de cada secção, o compositor utiliza um conjunto de recursos, tais como: modificação da textura mediante a utilização de mais ou menos instrumentos; alteração do contexto harmónico, quer pela mudança do centro harmónico do modo Eólio quer pela construção dos acordes e mudança do ritmo harmónico; alteração da densidade, mediante a utilização da uma textura, ora monódica, ora homofónica e em determinadas secções, a presença do contraponto, resultante da sobreposição de distintas linhas contrapontísticas, assim como a presença ou ausência de *ostinato* rítmico e/ou melódico. A transição de frases e secções é preparada quer através de uma nota comum, quer através de uma determinada conjuntura harmónica.

A parte A “...começa com um alegre tema inicial ao qual se segue uma melodia mais intimista...”³². A nível formal está estruturada conforme tabela 16.

Tabela 16 – Estrutura formal da Parte A.

Secção 1	Ponte	Secção 2
cc. 1-27	cc. 28-46	cc. 47-72

A secção 1, escrita em andamento *Allegro* (♩=120) é constituída por três frases distintas (Tabela 17).

Tabela 17 – Estrutura formal da Secção 1.

Introdução	Frase a	Frase b	Frase c
cc. 1-2	cc. 3-11	cc. 11-19	cc. 20- 27

Relativamente à textura, há uma total ausência de contraponto, predominando o *ostinato* na percussão e a monodia melódica na descrição dos temas que constituem o grupo temático desta secção inicial da obra. Numa primeira análise, fica a sensação que o conteúdo melódico da frase a, baseia-se na linguagem tonal com centro em Si bemol,

³² Texto retirado do site do compositor Luís Cardoso – www.luiscardoso.pt

isto é, tonalidade de Si bemol Maior. Contudo, existem alguns aspectos que certificam a intenção do compositor em utilizar o contexto harmónico e melódico modal: ausência do intervalo de trítone e a alteração descendente do 7º grau (Fig. 62) na intervenção do saxofone alto, tenor e 1ª trompa, no compasso 10, anula o efeito de sensível (Lá) e remete-nos para o modo Mixolídio em Si bemol (Fig. 63) reiterando a intenção do compositor em utilizar a linguagem modal.

Alto Sax. / Ten. Sax.
Hn. 1, 2 & 3 / Euph.

Primeira semi-frase (antecedente)

Segunda semi-frase (consequente)

Alto Sax. / Ten. Sax. / Hn. 1

Hn. 2 & 3 / Euph.

Fig. 62 – Frase a, Secção 1, Parte A – Redução.

Fig. 63 – Modo Mixolídio em Si bemol.

Na frase a, saxofone alto, tenor, trompas e eufónio, expõem o primeiro tema, conjuntamente com um *ostinato* nos tímpanos (nota Fá) e tarola com base na figura que indica a pulsação (♩). Dividida em duas semi-frases de quatro compassos cada, descreve um arco melódico antecedente-consequente: na primeira semi-frase, a melodia repousa na Dominante, estruturando uma finalização cadencial não conclusiva; a segunda semi-frase, com repouso na Tónica, determina uma finalização cadencial conclusiva. A sensibilização melódica da Dominante nos compassos 7 (4º tempo) e 8 (2º tempo), e as duas melodias paralelas no 9º e 10º compasso com a melodia principal realizada por 1º trompa, saxofone alto e tenor e a segunda voz por eufónio, 2ª e 3ª trompa, são factores preponderantes na finalização cadencial da primeira frase³³.

³³ Consultar Fig. 64, p. 71.

Alto Sax. / Ten. Sax. / Hn. 1
Hn. 2 & 3 / Euph.

3

Primeira semi-frase (antecedente)

Timp.

S. D.

B. D.

mf

Segunda semi-frase (consequente)

Anacruse da frase seguinte

7

Fig. 64 – Frase a, Secção 1, Parte A – Redução.

Na frase *b*, com anacruse no compasso 11, o tema *b* do primeiro grupo temático é descrito segundo a textura da frase anterior. O Ré \flat nos compassos 16 e 17, é preponderante na caracterização do modo Eólio, que identifica o contexto melódico da frase seguinte (Fig. 65).

Alto Sax. / Ten. Sax. / Hn. 1
Hn. 2 & 3 / Euph.

11

Timp.

S. D.

16

B. D.

ff Cymb. & B. D.

Fig. 65 – Frase b, Secção 1, Parte A – Redução.

20

Alto Sax. / Ten. Sax. / Hn. 1

Hn. 2 & 3 / Trpt. 1, 2 & 3 / Euph.

Bsn. 1 & Tbn. 1
Bsn. 2 / B. Cl. / Bari. Sax. / Tbn. 2 & 3

Tba.

Timp.

S. D.

Alto Sax. & Ten. Sax.

Trpt. 1 & 2

Trpt. 2
Trpt. 3 & Hn.
Hn. 2 & 3 / Euph.

Trpt. 1

Trpt. 3 / Hn. 1, 2 & 3 / Euph.

B. D.

Cymb. & B. D.

ff

f

mf

ff

Fig. 67 – Frase c, Secção 1, Parte A – Redução.

A ponte (Fig. 68) apresenta aspetos distintos ao nível da orquestração e desenvolvimento dos motivos. Nos cc. 28-31 a melodia nos clarinetes, saxofone soprano, alto e tenor, baseia-se em estruturas motivicas do material temático da secção 1.

Alto Sax. / Ten. Sax. / Hn. 1, 2 & 3 / Trpt. 1, 2 & 3 / Euph.

cc. 20-22, Frase c, Parte A

cc. 28-30, Ponte, Parte A

Cl. 1, 2 & 3 / Sop. Sax. / Alto Sax. / Ten. Sax.

Fig. 68 – Melodia da Frase c, Secção 1, Parte A e melodia dos cc. 28-30, Ponte, Parte A.

O acompanhamento harmónico baseado no acorde de Si bemol no estado fundamental sem terceira é realizado pelos fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, trompas, trombones, tuba e tímpanos (Fig. 69).

Cl. 1, 2 & 3 / Sop. Sax. / Alto Sax. / Ten. Sax.

Frase a1 - antecedente

Início da Frase a2

28

mf

f

Hn. 1
Hn. 2 & 3

mf

ff

Trpt. 1
Trpt. 2

Trpt. 3 & Hn. 1
Hn. 2 & 3

Tbn. 1

Bsn. 1 / Tbn. 1 & 2

Bsn. 2 / B. Cl.
Bari. Sax. / Tbn. 3 / Tba.

mf

ff

Bsn. 1
Bsn. 2

Tbn. 2 & 3
Tba.

Timp.


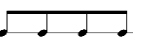
mf

S. D.

S. D. / Cymb & B. D.

Fig. 69 – cc. 28-31, Ponte, Parte A – Redução.

Nos compassos 32 e 33, as melodias apresentadas pelo flautim, flautas, oboés, clarinetes, saxofone soprano, alto e tenor retomam durante cerca de dois compassos a

estrutura motivica  do início da ponte, derivando-a apenas para o motivo o  . Num acréscimo progressivo de intensidade e sobre uma sequência de acordes (Si \flat menor, Ré menor, Si menor) que se relacionam por um intervalo de terceira Maior ascendente e descendente, estruturados nos metais, evoluem três melodias paralelas entre flautim, flautas, oboés, clarinetes saxofone soprano, alto e tenor³⁵.

³⁵ Consultar Fig. 70, p. 75.

Picc. 8^{va} / Fl. 1 & 2 / Ob. 1 & 2
Cl. 1 / Sop. Sax.

Cl. 2 & 3

Alto Sax.
Ten. Sax.

Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3

Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3

Euph.

Bsn. 1 & 2 / B. Cl.
Bari. Sax. / Tba.

Tbn. 1
Tbn. 2

Bsn. 1 & 2 / B. Cl.
Bari. Sax. / Tbn. 3 & Tba.

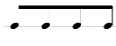

Timp.

S. D.

B. D.

Cymb. & B. D.

Fig. 70 – cc. 32-38, Ponte, Parte A – Redução.

O motivo  é explorado melodicamente por flautas, 1º e 2º clarinete, saxofone soprano e alto, flautim e oboés (c. 40) numa sequência harmónica de três compassos (cc. 39-41) conjuntamente com outro motivo  em movimento cromático descendente nos fagotes, 3º clarinete, clarinete baixo, saxofone tenor e barítono, trombones, eufónio e tuba. A partir do compasso 42, verifica-se um acréscimo de densidade, que conduz ao acorde de Sol com sétima menor, que prepara a utilização posterior do modo Eólio em Dó. O repentino silêncio de dois tempos, garante um breve momento de relaxamento entre diferentes texturas e permite preparar o tempo da nova secção. Na transição entre secções, é utilizada uma nota (Sol) comum (nota *pivot*) à conjuntura harmónica precedente e consequente³⁶.

³⁶ Consultar Fig. 71, p. 76.

Fl. 1 & 2

39

Cl. 1 & 2 / Sop. Sax.
Alto Sax. 1 & 2

Bsn. 1 & 2 / Cl. 3 / B. Cl.
Ten. Sax. / Bari. Sax.
Tbn. 1, 2 & 3 / Euph.

Tba.

Hn. 1, 2 & 3

Fl. 1 & 2 / Picc. 8^{va}

+ Ob. 1 & 2

Ob. 1 & 2 / Cl. 1 & 2
Sop. Sax. / Alto Sax. 1

Alto Sax. 2

Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3

Cl. 3 / Hn. 1
Hn. 2 & 3

Bsn. 1 / Ten. Sax. / Tbn. 1
Bsn. 2 / B. Cl. / Bari. Sax. / Tbn. 2 & 3 / Euph. / Tba.

Timp.

Susp. Cymb.

S. D.

Cymb.
B. D.

Acorde de Sol
com 7^a menor

Fig. 71 – cc. 39-46, Ponte, Parte A – Redução.

A secção 2, escrita em *Meno* ($\text{♩} = 112$) formalmente está dividida em três frases (Tabela 18).

Tabela 18 – Estrutura formal da Secção 2.

Frase a	Frase b	Frase c
cc. 47-55	cc. 56-63	cc. 64-72

O modo Eólio predomina nesta secção, embora de forma fugaz, ocorram passagens melódicas cromáticas e tonicizações que nos remetem para outro modo (Dórico) mediante a alteração de uma nota (cc. 55-56) e para o modo inicial com distinto centro harmónico. A melodia principal é atribuída às flautas, 1º clarinete, saxofone soprano e glockenspiel, sendo a harmonia sustentada por 2º e 3º clarinete, saxofone alto, saxofone tenor e 1ª trompa.

A melodia da frase *a* (Fig. 72) escrita no modo Eólio em Dó, descreve um arco claro e preciso, tipo antecedente-consequente, no qual o compasso 51 constitui a finalização do antecedente e um *elan* para o consequente. As passagens cromáticas e alteração de notas do modo no consequente (cc. 52-55) remetem-nos momentaneamente para Lá^b, mediante o encadeamento VII6-I5 nos cc. 47-48. Estamos perante a tonicização do sexto grau, preponderante para a caracterização do modo.

The figure shows a musical score for two systems. The first system, labeled 'Antecedente', starts at measure 41 and features a melody for Fl. 1 & 2 and a harmonic accompaniment for Cl. 1 / Sop. Sax. & Glock. and Hn. 1. The second system, labeled 'Consequente', starts at measure 45 and features a melody for Fl. 1 & 2 and a harmonic accompaniment for Cl. 2 & Alto Sax. and Cl. 3 & Ten. Sax. and Hn. 1. The score is in Eolian mode (Dorian) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 72 – Frase *a*, Secção 2, Parte A – Redução.

Com alteração cromática do anterior centro harmónico (Lá^b) a frase *b*³⁷ inicia com um arco melódico ascendente de três compassos no modo Dórico em Lá, culminando no motivo proveniente do compasso 34 (Fig. 71, p. 76) apresentado por aumento de

³⁷ Consultar Fig. 73, p. 78.

valores, seguindo-se um arco melódico descendente, que nos conduz à finalização cadencial.

Fig. 73 – Frase b, Secção 2, Parte A – Redução.

A frase c (Fig. 74) retoma a construção frásica e estruturas motivicas da frase a, transpostas para o modo Eólio em Fá. A finalização cadencial da frase no acorde de Ré^b Maior, com acréscimo da nota Dó na melodia, prefigura o retorno posterior ao modo Eólio em Fá, reforçado pela intervenção da 2^a e 3^a trompa e eufónio, com a nota Lá^b, nota comum à tríade precedente e consequente, e ponto de partida para o tema da parte B.

Fig. 74 – Frase c, Secção 2, Parte A – Redução.

A parte *B* formalmente está estruturada de acordo com a Tabela 19.


Tabela 19 – Estrutura formal da parte *B*.

Secção 1	Secção 2	Secção 3	Ponte	Secção 4
cc. 73-113	cc. 114-141	cc. 142-186	cc. 187-193	cc. 194-201

A secção 1, escrita em andamento *Pesante* ($\text{♩}=80$) a nível formal apresenta uma estrutura frásica *ababa* (Tabela 20) que apesar de apresentarem a mesma estrutura motívica e harmónica, diferenciam-se pelo incremento de novos motivos ritmico-melódicos e pela orquestração utilizada.

Tabela 20 – Estrutura formal da Secção 1.

Frase a1	Frase b1	Frase a2	Frase b2	Frase a3
cc. 73-81	cc. 81-85	cc. 85-95	cc. 95-106	cc. 106-114

A frase *a1*³⁸ descreve uma estrutura tipo antecedente-consequente com base no motivo , sendo exposto o primeiro tema da parte *B*, no saxofone alto e tenor, 2ª e 3ª trompa e eufónio, harmonizado homofonicamente por fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, trombones e tuba, com um *ostinato* nos tímpanos e tambor tenor. O movimento melódico do compasso 73, prepara o acento melódico (Dó) no compasso 74. Este último, consiste num acento métrico e de textura pelo facto de ser respetivamente o primeiro tempo forte da frase e ser a primeira nota na qual surge o primeiro acorde do acompanhamento harmónico. O antecedente finaliza com uma cadência fraca metricamente visto que a finalização na primeira nota (Fá) do modo, processa-se no tempo fraco do compasso 77. O consequente, fecha o discurso melódico, com uma cadência forte metricamente, devido ao repouso na primeira nota no tempo forte do compasso 81.

³⁸ Consultar Fig. 75, p. 80.

Alto Sax. / Ten. Sax.
Hn. 2 & 3
Euph. 73

Pesante (♩=80)

mf

Antecedente

Consequente

Bsn. 1 / Tbn. 1
Bsn. 2 / Tbn. 2
B. Cl. / Bari. Sax. / Tbn. 3

p

Tba.

Timp. & T. D. *pp*

Fig. 75 – Frase a1, Secção 1, Parte B – Redução.

A frase *b*³⁹, mais curta, retoma da precedente, a cabeça do tema para posteriormente descrever um arco melódico que será reutilizado em frases seguintes. A textura, contrastante, caracteriza-se pela descrição de duas melodias paralelas: à voz principal na 1ª flauta, 1º oboé, 1º fagote, 1º clarinete, saxofone soprano e 1º trompete, é acrescentada uma segunda voz a um intervalo de terceira menor inferior na 2ª flauta, 2º oboé, 2º fagote, 2º e 3º clarinete, 2º e 3º trompete, simultaneamente com uma linha melódica cromática descendente no saxofone alto e tenor, trompas e eufónio e um *ostinato* nos tímpanos e tambor. Estas melodias são descritas com diferente articulação: em *legato*, nos clarinetes e trompetes com surdina; em *stacatto*, nas flautas, oboés, fagotes e saxofone soprano.

³⁹ Consultar Fig. 76, p. 81.

81

Fl. 1
Fl. 2

Ob. 1
Ob. 2

Bsn. 1
Bsn. 2

Cl. 1 & Trpt. 1 (*mute*)

Cl. 2 & 3 / Trpt. 2 & 3 (*mute*)

Alto Sax. / Ten. Sax. /
Hn. 1, 2 & 3 / Euph.

Timp. & T. D.

Fig. 76 – Frase b1, Secção 1, Parte B – Redução.

A textura contrapontística da frase a2, é caracterizada pela sobreposição do primeiro tema (saxofone alto e tenor, 2^a e 3^a trompa e eufónio) com um contratema nos clarinetes baseado na cabeça do tema, com a harmonia sustentada por fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, trombones e tuba, e um *ostinato* nos tímpanos e tambor tenor (Fig. 77).

85

Cl. 1, 2 & 3

Alto Sax. / Ten. Sax.
Hn. 2 & 3
Euph.

Bsn. 1 / Tbn. 1
Bsn. 2 / Tbn. 2
B. Cl. / Bari. Sax. / Tbn. 3

Tba.

Timp. & T. D.

Antecedente

Consequente

Fig. 77 – cc. 85-90, Frase a2, Secção 1, Parte B – Redução.


A parte final da frase, caracteriza-se pelo acréscimo de densidade, devido à inclusão de flautim, flautas, oboés, saxofone soprano, trompas, trompetes, tarola, pratos e bombo, numa intensidade em fortíssimo. Na caracterização da cadência que determina o final desta frase (cc. 93-94) fagotes, clarinete baixo, saxofone alto, tenor e barítono, trompetes, trombones, eufónio e tuba, estruturam harmonias paralelas com base em acordes de sexta (Fig. 78).

The musical score for measures 91-95 is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1 & 2 / Picc. 8^{va}**: Flute 1 & 2 / Piccolo 8va
- Ob. 1 & 2**: Oboe 1 & 2
- Sop. Sax.**: Soprano Saxophone
- Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3**: Clarinet 1, Clarinet 2, Clarinet 3
- Trpt. 1, 2 & 3**: Trumpet 1, 2 & 3
- Hn. 1**: Horn 1
- Hn. 1, 2 & 3**: Horn 1, 2 & 3
- Alto Sax. Ten. Sax. Hn. 2 & 3 / Euph.**: Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Horn 2 & 3 / Euphonium
- Sax. & Euph.**: Saxophone & Euphonium
- Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3 / B. Cl. & Bari. Sax.**: Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3 / Baritone Clarinet & Baritone Saxophone
- Tba.**: Tuba
- Timp. & T. D.**: Timpani & Tom Drum
- S. D.**: Snare Drum
- Cymb.**: Cymbal
- Cymb. & B. D.**: Cymbal & Bass Drum

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *fff* (fortissimo).

Fig. 78 – cc. 91-95, Frase a2, Secção 1, Parte B – Redução.

A frase *b2* retoma as melodias paralelas por terceiras provenientes da frase *b1* (Fig. 76, p. 81) expostas em distintas tessituras, pelos fagotes, clarinete baixo, saxofone alto, tenor e barítono, trompas, trombones e eufónio, conjuntamente com um contratema nos clarinetes e breves intervenções com base no motivo rítmico  no flautim, flautas, oboés, saxofone soprano, trompetes, acrescentando uma *codetta* de cinco

compassos, cuja progressão melódica e harmónica dos cc. 101-103 conduz-nos a um sustentado acorde final de Fá menor no estado fundamental (Fig. 79).

The musical score is divided into two systems. The first system begins at measure 95 and the second at measure 100. The instrumentation includes:

- Flutes:** Fl. 1, Fl. 2, Sop. Sax. & Picc. 8^{va}
- Clarinets:** Cl. 1, Cl. 2 & 3
- Bassoons:** Bsn. 1 / B. Cl. / Alto Sax. / Hn. 1 / Tbn. 1 & Euph., Bsn. 2 / Ten. Sax. / Hn. 2 & 3 / Tbn. 2
- Oboes & Trumpets:** Ob. 1 & Trpt. 1, Ob. 2 & Trpt. 2, Trpt. 3
- Trombones:** Tbn. 3
- Tuba & Timpani:** Tba., Timp.
- Snare Drum & Tom Tom:** S. D., T. D.
- Cymbals & Bass Drum:** Cymb., B. D.

The score shows a progression of chords and melodic lines across these instruments, leading to a sustained F minor chord in the final measures (101-103).

Fig. 79 – Frase *b2*, Secção 1, Parte B – Redução.

A frase a3 (Fig. 80) retoma o contexto melódico e harmónico da frase a1 (Fig. 75, p. 80). O tema descrito pelo saxofone alto, saxofone tenor e clarinetes a partir do compasso 110, é homofonicamente harmonizado por um encadeamento de acordes nas trompas, trombones e tuba. A intervenção dos trompetes e eufónio nos compassos 112 e 113, reforça a finalização cadencial da frase e constituem um prefixo para a conjuntura melódica e harmónica da secção seguinte.

106

Alto Sax. & Ten. Sax. *mf*

Cl. 1, 2 & 3

Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3 & Tba. *p*

Timp. *pp*

S.D. *pp*

Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3 *mf*

Euph.

Início da Secção 2

Mosso ♩=100

Fig. 80 – Frase a3, Secção 1, Parte B – Redução.

A secção 2, escrita em *Mosso* (♩=100) formalmente está dividida em três frases (Tabela 21) tal como a secção 2 da parte A (Tabela 20, p. 79).

Tabela 21 – Estrutura formal da Secção 2.

Frases a	Frases b	Frases c
cc. 114-122	cc. 123-129	cc. 130-141

Esta secção mantém a construção de frases com base nas estruturas motivicas da secção 2, parte A: as frases a e b retomam o contexto melódico e harmónico das frases a (Fig. 72, p. 77) e b (Fig. 73, p. 78) secção 2 da parte A, embora com diferente orquestração: a melodia principal descrita pela 1ª trompa, 1º trompete e 1º trombone, é

acompanhada harmonicamente pela 2ª e 3ª trompa, 2º e 3º trompete, 2º e 3º trombone, eufónio e tuba (Fig. 81).

The figure displays three systems of musical notation for a brass and woodwind ensemble. The first system, starting at measure 114, features six staves: Trpt. 1 (top), Hn. 1 & Tbn. 1, Trpt. 2 & 3, Euph., Hn. / Tbn. 2 and Hn. 3 / Tbn. 3, and Tba. (bottom). The second system, starting at measure 118, continues the same instrumentation. The third system, starting at measure 123, includes Trpt. 1, Hn. 1 & Tbn. 1, Trpt. 2 & 3, Hn. 2 & Tbn. 2 and Hn. 3 & Tbn. 3, Euph., and Tba. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 81 – Frases a e b, Secção 2, Parte B – Redução.

Na frase c (Fig. 82) é apresentado o contorno melódico da frase c, secção 2, parte A (Fig. 74, p. 78) transposto para o modo Eólio em Ré. O incremento de três compassos finais, conduz-nos para o acorde de Si menor, através das alterações cromáticas nos cc. 138-139.

Fig. 82 – Frase c, Secção 2, Parte B – Redução.

Os acordes que representam os dois centros harmónicos relacionam-se por um intervalo de terceira menor descendente, sendo a nota Ré (nota *pivot*) comum às duas harmonias (Fig. 83).

Fig. 83 – Relação harmónica entre os dois acordes (cc. 141-142).

Com anacruse no 3º tempo do compasso 141, a secção 3 em andamento contrastante (*Meno* ♩=96) formalmente está organizada em forma de três períodos segundo uma estrutura frásica *aab* (Tabela 22) e apresentação da mesma estrutura motívica e harmónica. Todavia, verifica-se um acréscimo gradual da densidade, de acordo com o incremento de instrumentos na orquestração utilizada, mas também de linhas melódicas contrapontísticas às duas existentes no período inicial.

Tabela 22 – Estrutura formal da Secção 3.

Período 1 (cc. 141-153)			Período 2 (cc. 153-165)		
Frase <i>a1</i>	Frase <i>a2</i>	Frase <i>b</i>	Frase <i>a1</i>	Frase <i>a2</i>	Frase <i>b</i>
cc. 141-145	cc. 145-149	cc. 149-153	cc. 153-157	cc. 157-161	cc. 161-165

Período 3 (cc. 165-177)				
Frase <i>a1</i>	Frase <i>a1</i>	Frase <i>a1</i>	Alongamento	Ponte
cc. 165-169	cc. 169-173	cc. 173-177	cc. 177-186	cc. 187-193

Nos três períodos, o contexto melódico e harmónico baseia-se no modo Eólio com centro em Sol. Na transição de secções, a mudança do modo Eólio em Si (final da secção 2) para o modo Eólio em Sol, foi preparada pelo facto de existir uma nota comum (Ré – nota *pivot*) aos dois modos. No período 1⁴⁰ a textura caracteriza-se pela apresentação do material temático proveniente frase *b2*, secção 1, parte *B* (Fig. 79, p. 83) segundo duas melodias paralelas: à voz principal no 1º clarinete, é adicionada a segunda voz no 2º e 3º clarinete, que se baseia na duplicação da primeira a um intervalo de terceira inferior. O acompanhamento harmónico é estruturado por trombones, tuba, clarinete baixo, saxofone barítono e glockenspiel, simultaneamente com um *ostinato* nos tímpanos e um contratema nas flautas, saxofone alto e tenor a partir do compasso 145 (3º tempo). Nos cc. 149-153, verifica-se do ponto de vista harmónico, a alternância de dois centros harmónicos, que se relacionam por um intervalo de terceira (Si menor – Sol menor) sendo a nota Ré (nota *pivot*) comum às duas harmonias (Fig. 83. p. 86).

⁴⁰ Consultar Fig. 84, p. 88.

The musical score for Fig. 84 consists of two systems of staves. The first system (measures 141-147) includes staves for Fl. 1 & 2, Cl. 1, Cl. 1, 2 & 3, Cl. 2 & 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, B. Cl. / Bari Sax. & Tba., Timp, Glock., and Alto Sax. & Ten. Sax. The second system (measures 148-150) includes staves for Fl. 1 & 2, Alto Sax., Ten. Sax., and a section labeled 'Anacruse do período 2'. Dynamics include *mp* and *p*.

Fig. 84 – Período 1, Secção 3, Parte B – Redução.

O período 2⁴¹ caracteriza-se pelo incremento de uma nova linha contrapontística (trompas) à textura do período anterior e ao facto de a partir do compasso 157 (3º tempo) o flautim associar-se às flautas, saxofone alto e tenor na descrição do contratema.

⁴¹ Consultar Fig. 85, p. 89.

153

Fl. 1
Fl. 2

Alto Sax.
Ten. Sax.

Cl. 1
Cl. 2 & 3

Hn. 1, 2 & 3

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3

B. Cl. / Bari. Sax. & Tba.

Timp.

Glock.

Fl. 1, 2 & Picc. 8va

Alto Sax. & Ten. Sax.

Anacruse do período 2

159

Ten. Sax.

Anacruse do período 3

p

Fig. 85 – Período 2, Seção 3, Parte B – Redução.

No período 3 a textura mais densa resulta da junção de instrumentos e linhas contrapontísticas: fagotes e eufónio à oitava inferior, agregam-se aos clarinetes na apresentação do tema (linha melódica principal); oboés juntam-se a flautim, flautas,

saxofone alto e tenor na descrição do contratema; saxofone soprano e trompetes, descrevem uma nova linha contrapontística de acordo com a estrutura harmónica, cujo conteúdo melódico nos cc. 172-175, escrito no modo Eólio em Si, baseia-se na estrutura motívica realizada por flautim, flautas, oboés, clarinetes, saxofone soprano, alto e tenor, nos cc. 33-36 (Fig. 70, p. 75) no modo Eólio em Si bemol (Fig. 86).

Fig. 86 – cc. 153-159, Período 3, Secção 3, Parte B – Redução.

A frase denominada de alongamento⁴² retoma durante três compassos (cc. 178-181) segundo uma sequência harmónica, a cabeça da estrutura motívica do material temático descrito nas frases *a1* e *a2* dos três períodos anteriores, segundo duas melodias paralelas: a voz principal é descrita por flautim, 1ª flautas, oboés, 1º clarinete, saxofone soprano e alto; a segunda voz por 2ª flauta, 2º e 3º clarinete e saxofone tenor. O acompanhamento harmónico estrutura-se segundo uma sequência cromática nos fagotes, trompas, trombones e eufónio, com a base harmónica no clarinete baixo, saxofone barítono e tuba. Tímpanos, tarola e tambor tenor realizam um *ostinato*. Embora no compasso 181, a intervenção seja já em fortíssimo, o clímax do *acréscimo* gradual de

⁴² Consultar Fig. 87, p. 91.

intensidade, alcança o clímax em fortíssimo é obtido no compasso 182, realçando deste modo, a finalização cadencial (cc. 182-183). A intervenção de fagotes, clarinetes, saxofone alto e tenor, trompetes, tímpanos, tarola e tambor tenor, reforça a cadência anteriormente descrita pelo *tutti*.

Fig. 87 – Alongamento (cc. 177-186), Secção 3, Parte B – Redução.

Na ponte de sete compassos⁴³, sobre um *ostinato* rítmico nos tímpanos, tarola e tambor tenor, trompas, trombones e tuba realizam a estrutura harmónica que harmonizou a melodia das frases *a1* e *a2* dos três períodos da secção 3, direcionando o modo Eólio em Sol para o modo Dórico em Mi, conjuntura melódica e harmónica da secção seguinte.

⁴³ Consultar Fig. 88, p. 92.

Fig. 88 – Ponte, Secção 3, Parte B – Redução.

A secção 4 baseia-se na estrutura melódica e harmónica da frase *b*, Secção 2, Parte A (Fig. 73, p. 78) transposta para o modo Eólio em Mi. A melodia principal descrita pelo flautim, flautas, 1º clarinete e saxofone soprano, é acompanhada harmonicamente pelo 2º e 3º clarinete, saxofone alto e tenor, 1º trompa e glockenspiel (Fig. 89).

Fig. 89 – Secção 4, Parte B – Redução.

Apesar de a parte *A'* constituir a reexposição da obra, não dispense a análise harmónica e formal, pelo facto de se verificarem diferenças ao nível da orquestração/textura, das intensidades e da organização formal das secções. Escrita em andamento *Piú mosso*, formalmente está organizada de acordo com a tabela 23.

Tabela 23 – Estrutura formal da Parte A'.

Secção 1	Ponte	Secção 2	Coda
cc. 202-242	cc. 243-277	cc. 278-309	cc. 309-315

A secção 1, está organizada por uma estrutura frásica *ababc* (Tabela 24).

Tabela 24 – Estrutura formal da Secção 1.

Frase a1	Frase b1	Frase a2	Frase b2	Frase c
cc. 202-210	cc. 210-218	cc. 218-226	cc. 226-234	cc. 235-242

Na frase *a1*⁴⁴, segundo uma estrutura do tipo antecedente-consequente em duas semi-frases, a apresentação monódica do primeiro tema do início da obra, é descrita no saxofone alto, tenor, trompas e eufónio, sobre uma nota pedal na nota Si \flat , no clarinete baixo, saxofone barítono e tuba. Contudo, a homogenia desta descrição monódica, é interrompida pela intervenção do flautim, flautas e clarinetes a partir do compasso 207, que para além do novo colorido tímbrico, realça a função finalizadora da segunda semi-frase (consequente) cuja melodia terminando na primeira nota do modo, determina uma finalização cadencial conclusiva.

⁴⁴ Consultar Fig. 90, p. 94.

202

Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3

Hn. 1
Alto Sax.
Ten. Sax.

B. Cl. / Bari. Sax. / Tba

Timp.

S. D.

Primeira semi-frase (antecedente)

206

Picc. 8^{va} / Fl. 1 & 2 / Cl. 1, 2 & 3

Picc. / Fl. 1 & Cl. 1

Fl. 2 / Cl. 2 & 3

Alto Sax. / Ten. Sax. & Hn. 1

Hn. 2 & 3 / Euph.

Susp. Cymb.

S. D.

Segunda semi-frase (consequente)

Anacruse da frase b1

Fig. 90 – Frase a1, Secção 1, Parte A' – Redução.

A frase b1⁴⁵ mantém a estrutura de duas semi-frases. A primeira semi-frase, caracteriza-se pelo recurso ao contraponto imitativo, entre o plano sonoro constituído pelo flautim, flautas e clarinetes e o plano sonoro do saxofone alto e tenor, trompas e eufónio, sobre uma nota pedal na nota Si \flat , no clarinete baixo, saxofone barítono e tuba. Na segunda semi-frase, os intervenientes dos dois planos sonoros descrevem em diferentes registos, o arco melódico que determina o final da frase. As tonicizações de

⁴⁵ Consultar Fig. 91, p. 95.

notas das duas melodias paralelas do compasso 216 (Mi \flat – Fá e Ré \flat – Dó) no flautim, flautas, oboés e saxofone soprano assumem uma função fundamental na sensibilização de notas preponderantes na finalização cadencial da frase.

The musical score is divided into two main sections: 'Primeira semi-frase (antecedente)' and 'Segunda semi-frase (consequente)'. The first section starts at measure 210 and ends at measure 214. The second section starts at measure 215 and ends at measure 219. The score includes various instruments: Alto Sax. / Ten. Sax. / Hn. 1, 2 & 3 / Euph., B. Cl. / Bari. Sax. & Tba., Timp., S. D., Picc. / Fl. 1 & 2, Cl. 1, 2 & 3, Fl. 1 & 2 / Cl. 1, 2 & 3, + Picc. 8va, + Ob. 1 & 2 / Sop. Sax., Fl. 2 / Cl. 2 & 3, + Susp. Cymb., and mf. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb).

Fig. 91 – Frase b1, Secção 1, Parte A' – Redução.

Retomando a estrutura frásica das duas frases anteriores, a textura contrapontística das frases a2 e b2, resulta da justaposição do tema principal no flautim, flautas, oboés, clarinetes, saxofone soprano e trompetes, com um contratema no saxofone alto e tenor, trompas e eufónio, sendo o acompanhamento harmónico, segundo

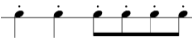

o motivo  realizado pelos fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, trombones, tuba e tímpanos. Tarola, tambor tenor, pratos e bombo, realizam o *ostinato* . O crescendo na percussão, nos compassos 231 e 232, cria tensão para a finalização cadencial da frase *b2*, reforçada pela estrutura motívica dos compassos 233 e 234 no flautim, flautas, oboés, clarinetes e saxofone soprano (Fig. 92).



Fig. 92 – Frases *a2* e *b2*, Secção 1, Parte A' – Redução.

Na frase *c* a apresentação monódica do material temático escrito no modo Eólio em Si bemol, é efetuada em diferentes registos, pelo flautim, flautas, oboés, clarinetes, saxofone soprano, alto e tenor, trompas, trompetes e eufónio, sobre um *ostinato* melódico cromático descendente nos fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, trombones e tuba, com a fundamental Si bemol nos tímpanos. A partir do compasso 239, fagotes, clarinete baixo, saxofone alto, tenor e barítono, trombones e tuba, descrevem um arco melódico cromático descendente, formado por duas melodias paralelas, simultaneamente com um *crescendo* na nota Si bemol no flautim, flautas, oboés, clarinetes, saxofone soprano, trompas, trompetes e eufónio, que culmina num fortíssimo no acorde de Si

bemol no estado fundamental sem terceira, determinando a conclusão da primeira secção e a preparação da seguinte (Fig. 93)

The image displays two systems of a musical score, labeled 235 and 239, representing a reduction of a larger orchestral work. The notation is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

System 235:

- Picc. / Fl. 1 & 2:** Piccolo and Flutes 1 and 2.
- Ob. 1 & 2 / Cl. 1, 2 & 3 / Sop. Sax. / Trpt. 1:** Oboes 1 and 2, Clarinets 1, 2, and 3, Soprano Saxophone, and Trumpet 1.
- Trpt. 2 & 3:** Trumpets 2 and 3.
- Alto Sax. / Ten. Sax. / Hn. 1:** Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Horn 1.
- Alto Sax. / Ten. Sax. / Hn. 1, 2 & 3 / Euph.:** Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Horns 1, 2, and 3, and Euphonium.
- Tbn. 1, 2 & 3:** Trombones 1, 2, and 3.
- Bsn. 1 & 2 / B. Cl. / Bari. Sax. & Tba.:** Bassoons 1 and 2, Baritone Clarinet, Baritone Saxophone, and Tuba.
- Timp.:** Timpani.
- Susp. Cymb. / S. D. & T. D.:** Suspended Cymbal, Snare Drum, and Tom Drum.

System 239:

- Picc. / Fl. 1 & 2:** Piccolo and Flutes 1 and 2.
- Ob. 1 & 2 / Cl. 1, 2 & 3 / Sop. Sax. / Trpt. 1:** Oboes 1 and 2, Clarinets 1, 2, and 3, Soprano Saxophone, and Trumpet 1.
- Hn. 1, 2 & 3 / Trpt. 3 / Euph.:** Horns 1, 2, and 3, Trumpet 3, and Euphonium.
- Alto Sax. / Ten. Sax.:** Alto Saxophone and Tenor Saxophone.
- Bsn. 1 & Tbn. 1 / Bsn. 2 / B. Cl. / Bari. Sax. / Tbn. 2 & 3 / Tba.:** Bassoon 1 and Trombone 1, Bassoon 2, Baritone Clarinet, Baritone Saxophone, Trombones 2 and 3, and Tuba.
- Timp.:** Timpani.
- Susp. Cymb. / S. D. / T. D.:** Suspended Cymbal, Snare Drum, and Tom Drum.
- Cymb. B. D.:** Cymbal and Bass Drum.
- S. D. & T. D.:** Snare Drum and Tom Drum.
- Cymb. & B. D.:** Cymbal and Bass Drum.

Dynamics are indicated throughout the score, including *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).

Fig. 93 – Frase c, Secção 1, Parte A' – Redução.

A ponte entre a secção 1 e a secção 2, apresenta a mesma textura dos cc. 28-46 da ponte da parte A (Tabela 19, p. 79) bem como a orquestração e desenvolvimento dos motivos, verificando-se no entanto, o incremento de dezasseis compassos finais (Fig. 94) nos quais são retomados estruturas motivicas afloradas quer na ponte, quer em secções das partes A e B: nos cc. 262-264, é realçado o acorde de Sol com sétima menor; o compasso de silêncio (c. 265) utilizado intencionalmente pelo compositor, garante um momento de relaxamento entre a anterior textura e a sequente; nos cc. 266-267, segundo uma textura de características camerísticas, é retomada a estrutura melódica e harmónica dos cc. 59-60 (Fig. 73, p. 78) transposta para o modo Eólio em Fá sustenido subitamente interrompida pelo *tutti* em fortíssimo, com o acorde de Sol com sétima menor; nos cc. 269-273, retoma a conjuntura melódica e harmónica dos cc. 57-60 (Fig. 73, p. 78) repentinamente interrompida por uma estrutura homofónica em todos os sopros, no acorde de Si bemol Maior no estado fundamental, para retomar, embora transposto e com diferente andamento (*Meno mosso*), o contorno melódico dos cc. 61-63 (Fig. 73, p. 78). A finalização no acorde de Si bemol Maior (c. 277) prefigura a utilização posterior do contexto harmónico com o qual se inicia a secção 2.

262

ff

Picc. 8^{va} / Glock.
Fl. 1 & 2 / Cl. 1 & Sop. Sax.

p

Cl. 2 & Alto Sax.
Cl. 3 & Ten. Sax.

ff

Picc. 8^{va} / Glock.
Fl. 1 & 2 / Cl. 1 & Sop. Sax.

p

Cl. 2 & Alto Sax.
Cl. 3 & Ten. Sax.

Hn. 1

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Fig. 94 – cc. 262-270, Ponte, Parte A' – Recuoção.

A secção 2, formalmente está organizada segunda uma estrutura frásica *abab* (Tabela 25).


Tabela 25 – Estrutura formal da Secção 2.

Frase a1	Frase b1	Frase a2	Frase b2
cc. 278-286	cc. 286-293	cc. 293-302	cc. 302-309

As frases *a1* e *b1* (Fig. 95) retomam a apresentação monódica do material temático das frases *a1* e *b1* da secção (Fig. 90, p. 94 e Fig. 91, p. 95) nos clarinetes, saxofone alto e tenor, com a fundamental do modo (Si \flat) no clarinete baixo, saxofone barítono, tuba e tímpanos.

The musical score for Figure 95 is divided into two systems. The first system, labeled 'FRASE A1' and 'FRASE B1', covers measures 278 to 286. It features a 'Tempo' marking and a 'p' (piano) dynamic. The score includes staves for Clarinets 1, 2, and 3; Alto Saxophone and Tenor Saxophone; Bass Clarinet, Baritone Saxophone, Tuba, and Timpani; and Snare Drum. The second system, also labeled 'FRASE A1' and 'FRASE B1', covers measures 288 to 293. It includes a 'mf' (mezzo-forte) dynamic and a 'f' (forte) dynamic. The score includes staves for Clarinets 1, 2, and 3; Alto Saxophone and Tenor Saxophone; Bass Clarinet, Baritone Saxophone, Tuba, and Timpani; and Snare Drum. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, f). The first system is labeled 'FRASE A1' and 'FRASE B1'. The second system is labeled 'FRASE A1' and 'FRASE B1'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, f). The first system is labeled 'FRASE A1' and 'FRASE B1'. The second system is labeled 'FRASE A1' and 'FRASE B1'.

Fig. 95 – Frases *a1* e *b1*, Secção 2, Parte A' – Redução.

Nas frases *a2* e *b2*, é retomada a textura das frases *a2* e *b2* da anterior secção (Fig. 92, p. 96). A *coda* (Fig. 96) caracteriza-se pela sobreposição das estruturas motivicas apresentadas nos compassos 233 e 234 (Fig. 92, p. 96) rumo a uma suspensão final, sobre o acorde de Si bemol no estado fundamental (sem terceira), seguida de uma nota curta na mesma harmonia. As duas estruturas motivicas baseadas no modo Mixolídio em Si bemol (Fig. 63, p. 70), descritas pelo flautim, flautas, oboés, clarinetes e saxofone soprano, retomam os motivos provenientes do tema *a* do grupo temático inicial da obra (c. 10). A harmonia é estruturada pelo movimento melódico Si \flat e Fá, no saxofone alto e tenor, trompas, trompetes e eufónio, simultaneamente com o *ostinato* baseado no motivo  nos fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, trombones e tuba, nos quais se evidenciam as duas notas fundamentais do modo (Si \flat e Fá). Esta estrutura motivica, foi já utilizada pelos mesmos instrumentos nas frases *a2* e *b2* secção 1 (Fig. 92, p. 96). Nos dois últimos compassos da obra, a finalização cadencial é descrita pelos movimentos melódicos de flautim, flautas, oboés, clarinetes, saxofone soprano, conjuntamente com o intervalo Fá- Si \flat no saxofone alto, 3^a trompa, 1^o trompete, eufónio, já referenciado pelo *ostinato* no clarinete baixo, saxofone barítono, tuba e tímpanos. A percussão é utilizada para intensificar a tensão e vincar a finalização da obra.

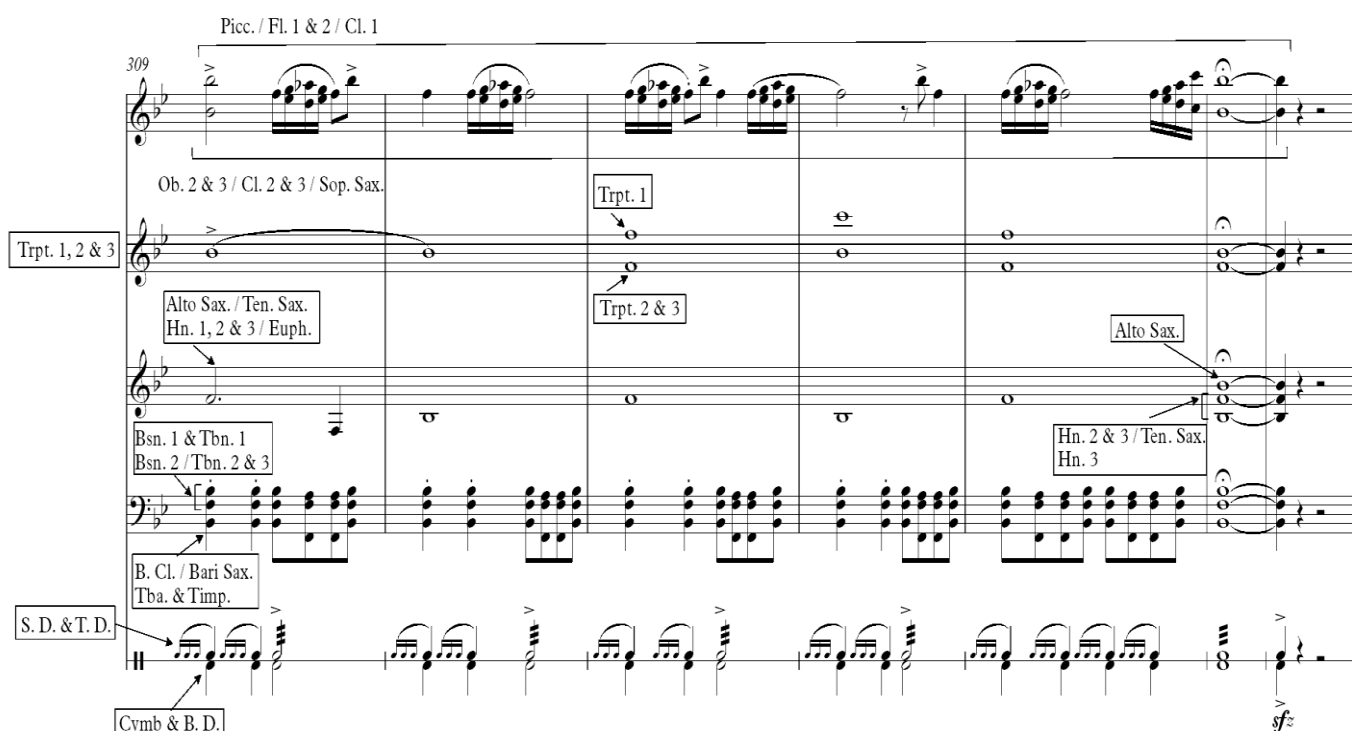


Fig. 96 – Coda da obra – Redução.

4.5. SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS GERAIS DA OBRA.

Das quatro obras analisadas, “*Annus Primus*” é a que apresenta uma estrutura formal, tipo forma ternária, *A* (exposição) – *B* (desenvolvimento) – *A'* (reexposição) com uma breve introdução de dois compassos e uma *Coda* de sete compassos. Na concepção da obra, houve da parte do compositor a intenção em obter uma uniformidade a nível formal e temático, interligando estes dois conceitos analíticos, tornando a obra num todo em detrimento da divisão em andamentos separados. Na concepção do material temático, o compositor utiliza essencialmente o modo Eólio com diferentes centros harmónicos todos eles bemolizados, com exceção para o modo Dórico em Mi (Fa# e Dó#) e Lá (Fa#), da frase b da secção 2, parte *A*, e nas secções 2 e 4 da parte *B*. Nas partes *A* e *A'*, a monodia melódica prevalece na apresentação do material temático, alicerçado em temas simples, estruturados segundo um arco melódico antecedente-consequente. As pontes, para além da coesão dada à obra, permitem o desenvolvimento de motivos, do cromatismo e explorar o contexto harmónico do ponto de vista musical. Na parte *B*, ocorre o desenvolvimento dos temas expostos na parte *A*, mantendo estes a estrutura motivica do tipo antecedente-consequente, sendo apresentados segundo uma textura homofónica e contrapontística.

Apesar de o compositor na entrevista efetuada a 21 de fevereiro de 2013⁴⁶, referir que ao compor esta obra não teve qualquer intenção em homenagear o compositor Fernando Lopes Graça, na estruturação motivica de temas, estabelece uma relação entre a melodia que inicia a parte *B* (c. 73) com a canção “Acordai” do compositor Fernando Lopes Graça nomeadamente os cc. 4-5 (Fig. 97).

The figure displays two musical excerpts side-by-side. On the left, the notation for 'Annus Primus' is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats (Bb, Eb). It starts at measure 73, marked 'mf' and 'Pesante (♩=80)'. A box labeled 'Início da Parte B, "Annus Primus"' points to the first measure. The melody consists of a series of eighth notes: Bb2, Ab2, Gb2, Fb2, Eb2, D2, C2, Bb1. On the right, the notation for 'Acordai' is in soprano and alto clefs, 2/4 time, with a key signature of two flats (Bb, Eb). A box labeled 'cc. 4-5 da canção "Acordai"' points to the first two measures. The melody consists of a series of eighth notes: Bb2, Ab2, Gb2, Fb2, Eb2, D2, C2, Bb1. The two melodies are identical in pitch and rhythm.

Fig. 97 – Paralelismo entre a melodia que inicia a Parte *B* (c. 73) de “*Annus Primus*” e os cc. 4-5 da canção “Acordai” de Fernando Lopes Graça.

Relativamente à harmonia, predomina o acorde perfeito no estado fundamental, ora sem terceira (quinta vazia) ora completo, embora o compositor utilize igualmente o acorde na primeira e segunda inversão, assim como as passagens cromáticas e breves

⁴⁶ Consultar entrevista em Anexos, pp. 199 e 200.

tonicizações mediante a alteração de notas do modo, que nos remetem momentaneamente para outro modo. As mudanças de modo são, em grande maioria preparadas, devido à presença de uma nota comum na organização melódica, assim como na relação harmónica entre os dois acordes que identificam os centros harmónicos, situação análoga à ocorrida no processo composicional de “*Romanesco*” (Figs. 98 e 99).

Anacruse do tema da Secção 3, Parte B, escrito no modo Eólio m Sol.
Nota comum à triade precedente e sequente

Meno ♩=96

Cl. 1
Cl. 2 & 3

Tbn. 1 & 2
Euph.
Tbn. 3
Tba.

A relação harmónica entre os acordes que identificam os dois centros harmónicos, processa-se segundo um intervalo de terceira, sendo Ré, a nota *pivot*.

Fig. 98 – Transição da Secção 2 para a Secção 3, Parte B, “*Annus Primus*” – Redução.

Trpt. 1
Trpt. 2 & 3

46

Hn. 1 / Tbn. 1 & Euph.
Hn. 2 & 3 / Tbn. 2 & 3

Allegretto ♩=72

51

Modo Dórico em Sol

Picc. - *vox organalis*
Fl. 1 & 2 - *vox principalis* escrita no modo Eólio em Ré.
Ré é a nota comum aos dois modos.

Fig. 99 – Transição da Secção 1 para a Secção 2, Parte A, “*Romanesco*” – Redução.

Do ponto de vista tímbrico, o compositor utiliza uma formação instrumental de Orquestra de Sopros e Percussão, tal como na obra “*Romanesco*”, com exceção para a inclusão do clarinete sopranino nesta última (Tabela 26).

Tabela 26 – Instrumentação em “*Romanesco*” e “*Annus Primus*”.

	“<i>Romanesco</i>”	“<i>Annus Primus</i>”
Sopros/Madeiras	Flautim em Dó; flauta em Dó 1 e 2; oboé em Dó 1 e 2; fagote em Dó 1 e 2; clarinete sopranino em Mi ^b ; clarinete soprano em Si ^b 1, 2 e 3; clarinete baixo em Si ^b , saxofone soprano em Si ^b ; saxofone alto em Mi ^b 1 e 2; saxofone tenor em Si ^b 1 e 2; saxofone barítono em Mi ^b .	Flautim em Dó; flauta em Dó 1 e 2; oboé em Dó 1 e 2; fagote em Dó 1 e 2; clarinete soprano em Si ^b 1, 2 e 3; clarinete baixo em Si ^b , saxofone soprano em Si ^b ; saxofone alto em Mi ^b 1 e 2; saxofone tenor em Si ^b 1 e 2; saxofone barítono em Mi ^b .
Sopros/Metais	Trompete em Si ^b 1, 2 e 3; trompa em Fá 1, 2 e 3; trombone tenor em Dó 1, 2 e 3, eufónio em Dó 1 e 2, tuba em Dó	Trompete em Si ^b 1, 2 e 3; trompa em Fá 1, 2 e 3; trombone tenor em Dó 1, 2 e 3, eufónio em Dó 1 e 2, tuba em Dó
Percussão	Tímpanos, pandeireta, tam-tam, tarola, tambor tenor e bombo.	Tímpanos, prato uspenso, tarola, timbalão grave, pratos, bombo e glockenspiel.



5. “*TETIS*”

Op. 24/2009

5.1. APRESENTAÇÃO DA OBRA

Escrita no ano de 2009 e com a duração de aproximadamente dezasseis minutos, a obra estabelece um elo de ligação do compositor Luís Cardoso com as obras modais do compositor Joly Braga Santos, nomeadamente a Suite *Otonifonias* embora não seja uma réplica exata desta última.

“...*Tetis*, na mitologia grega, é uma titânide, filha de Urano e de Gaia. Da sua união com o seu irmão Oceano, nasceram as oceânides. Personifica a fecundidade da água, que alimenta os corpos e forma a seiva da vegetação. *Tetis* é representada como uma mulher jovem, de aspeto sábio. Inspirou este poema sinfónico, que procura conciliar um ambiente tempestuoso com a ideia poderosa da fecundidade. Na obra, emerge uma ideia musical mais coesa, suportada, como o título, numa paráfrase da mitologia grega...”⁴⁷

5.2. PERSPETIVA HISTÓRICA

Editada pela Molenaar Edition BV e pela Editora Afinaudio, representante Molenaar em Portugal, foi estreada publicamente num Concerto realizado ao 30 de julho de 2009, no cine teatro da Covilhã, pela Banda Sinfónica da Covilhã, sob a direção artística de Rafael Agulló-Albors. Neste Concerto foram ainda interpretadas: *Sinfonic Moments of Linkin Park* de Carlos Amarelinho; *Danza Colorista (Ballet)* de Rafael Munllor Grau; *Thid Suite* de Robert Jager; *Oscar for Amnesty* (Poema Sinfónico) de Dirk Brossé; *Cloudburst* (Coral) de Eric Whitacre e *Ole Contrabandistes* de Ramón García Soler. Foi também apresentada em Concerto pela Orquestra de Sopros do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, no auditório do mesmo departamento, a 22 de março de 2010, sob a direção artística do próprio compositor e pela Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana, no auditório da ACR Banda Nova de Fermentelos, a 20 de março de 2011, sob a direção artística do Capitão João Afonso Cerqueira.

No ano da composição desta obra, Luís Cardoso compôs outras obras originais, tais como: “*Agnus Dei*”, Op. 27 para Coro Misto (SATB) e “*Dubium*”, Op. 28 para Flauta,

⁴⁷ CARDOSO, Luís (2010). *Tetis: análise e composição a partir de Otonifonias* de Joly Braga Santos. Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado, apresentada no Departamento de Comunicação e Arte. p. 43.

Clarinete, Piano, um percussionista, Voz Soprano, Violino, Viola d'arco e Violoncelo. Para além das referidas obras originais, o compositor elaborou 56 arranjos.

5.3. CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS E ESTILÍSTICAS

Não obstante o compositor considerar a "...dificuldade técnica e interpretativa de grau de exigência que se coadune no limiar entre os melhores agrupamentos amadores e o patamar profissional..."⁴⁸ a Editora Molenaar, atribui um nível de dificuldade técnica e interpretativa seis (difícil).

Escrita para uma paleta instrumental de Banda Sinfónica, uma das formações orquestrais de maior dimensão, apenas equiparada aos recursos tímbricos de uma orquestra sinfónica, apresenta uma instrumentação distribuída da seguinte forma, conforme consta na partitura:

- **Madeiras:** flautim em Dó; flauta em Dó 1 e 2; oboé em Dó 1 e 2; corne inglês em Fá; fagote em Dó 1 e 2; clarinete sopranino em Mi^b, clarinete soprano em Si^b 1, 2, 3 e 4; clarinete baixo em Si^b; saxofone soprano em Si^b; saxofone alto em Mi^b 1 e 2; saxofone tenor em Si^b 1 e 2; saxofone barítono em Mi^b; saxofone baixo em Si^b.
- **Metais:** trompa em Fá 1, 2, 3 e 4; trompete em Si^b 1, 2, 3 e 4; fliscorne em Si^b 1 e 2; trombone tenor em Dó 1, 2, 3 e 4; trombone baixo em Dó; eufónio em Dó 1 e 2, tuba em Dó
- **Cordas friccionadas:** violoncelo; contrabaixo de cordas.
- **Percussão:** piano; sinos tubulares; glockenspiel; marimba; tímpanos; prato suspenso; tam-tam; pandeiro; tarola; tambor, pratos e bombo.

Existem algumas considerações técnicas mencionadas pelo compositor na partitura: cc. 32-33, *trémolo* no prato suspenso, realizado com bilros moles de tímpanos; cc. 32-55, *trémolo* nos tímpanos realizado com bilros moles; c. 66, intervenção dos tímpanos realizada com bilros duros; cc. 109-116, intervenção do glockenspiel efetuada com baquetas moles; cc. 245-261, intervenção do prato realizada com escovas de bateria; cc. 263-264, *trémolo* no prato suspenso, realizado com bilros moles de tímpanos; cc. 264-289, intervenções dos tímpanos realizada com bilros moles; c. 265, *rim shot* na tarola; cc. 299-392, as intervenções nos tímpanos devem ser realizadas com bilros duros;

⁴⁸ CARDOSO, Luís (2010). *Tetis*: análise e composição a partir de *Otonifonias* de Joly Braga Santos. Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado, apresentada no Departamento de Comunicação e Arte, p. 54.

cc. 378-379, *trémolo* no prato suspenso, realizado com bilros moles de tímpanos; c. 395, *trémolo* nos tímpanos efetuado com bilros moles e até ao final da obra.

Sendo essencialmente modal, “...a obra parte de um sistema cuja base é o modo Eólio, de cujo centro tonal resulta um acorde de três notas (perfeito menor)...” “...diferente do tonalismo é a inexistência de um centro tonal fixo baseado num determinado modo Eólio, mas sim uma alternância sucessiva de modos (todos Eólios, mas gerados a partir de outras notas) resultante de uma alteração introduzida ao sistema de encadeamento citado, que obriga a que a tríade para a qual um acorde se move não possa resultar do mesmo modo que gerou a tríade anterior...(Fig. 100)⁴⁹. Segundo o compositor, os acordes têm a mesma estrutura, sendo constituídos pela fundamental, terceira e quinta notas do acorde. Deste modo, conclui-se que ao longo da obra predomina o acorde perfeito no estado fundamental.

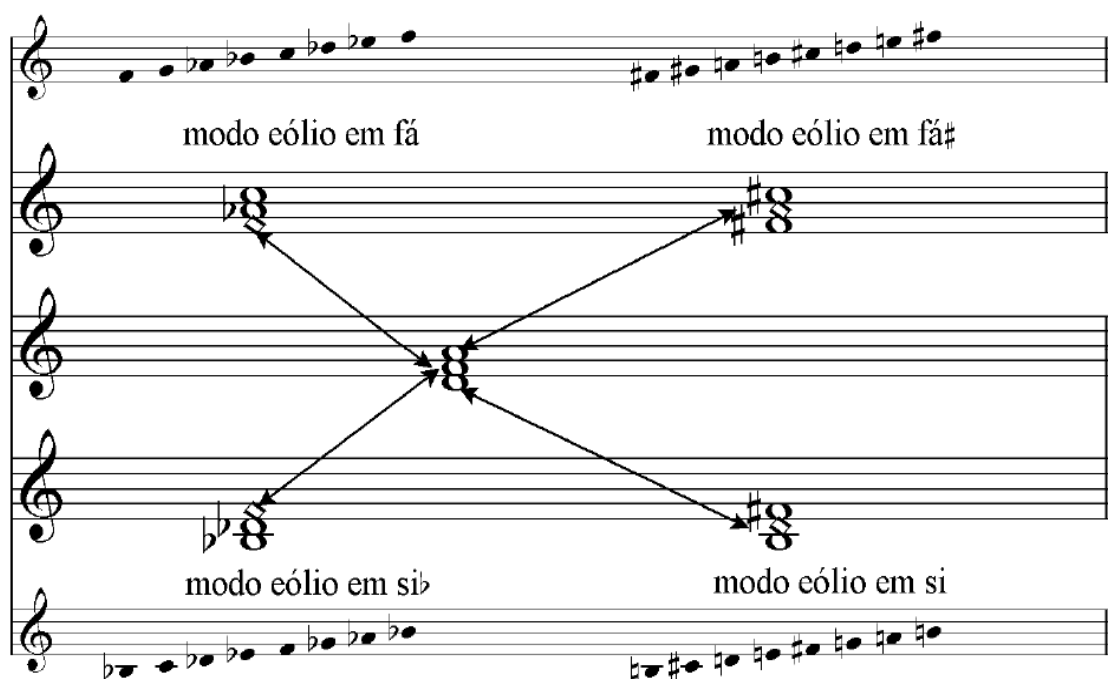


Fig. 100 – Sistema de encadeamentos de acordes em *Tetis*.

⁴⁹ CARDOSO, Luís (2010). *Tetis*: análise e composição a partir de *Otonifonias* de Joly Braga Santos. Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado, apresentada no Departamento de Comunicação e Arte, p. 52.

Ao longo da obra, é constante a presença da tríade com uma segunda agregada como acorde base para definir a sonoridade harmónica da obra, e definir os parâmetros principais do processo composicional, embora haja recurso ao alargamento ao sistema de acordes perfeitos, para propiciar uma sonoridade vizinha à segunda agregada (Fig. 101)

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Tbn. 1 & 2

Tbn. 3 & 4

B. Tbn.

Fig. 101 – Fliscornes, trompetes e trombones – cc. 176-177, Secção 6, Parte B.

Para além das tríades utilizadas pelo compositor, está presente a harmonia por quartas (Fig. 102), “...Los materiales de la armonia por cuartas surgen de la ornamentacion de la tríada y de las técnicas de la polifonia medieval...”⁵⁰

Flug. 1 & 2

Tpt. 1 & 2

Tpt. 3 & 4

Fig. 102 – Fliscornes e trompetes – cc. 51-52, Secção 3, Parte A.

⁵⁰ PERSICHETTI, Vincent. “Armonia del siglo XX” (Madrid: Real Musical – 1985), p. 95.

5.4. ANÁLISE HARMÔNICA E FORMAL

A Tabela 27 ilustra a macro-estrutura formal *ABCBA* da obra.

Tabela 27 – Estrutura formal da obra.

Parte A	Parte B	Parte C	Parte B'	Parte A'	Coda
cc. 1-87	cc. 88-206	cc. 207-298	cc. 299-395	cc. 395-455	cc. 456-475

A parte A, escrita em andamento *Maestoso* ($\text{♩}=60$) a nível formal está dividida de acordo com o esquema da Tabela 28.

Tabela 28 – Estrutura formal da Parte A.

Secção 1	Secção 2	Secção 3	Ponte	Secção 4	Coda
cc. 1-22	cc. 23-32	cc. 33-55	cc. 55-58	cc. 59-73	cc. 73-87

Na secção 1, entradas sucessivas das trompas, fliscornes, trompetes e trombones, expõem o primeiro tema baseado no motivo melódico gerador dos principais motivos da obra, inicialmente nas três primeiras notas (Ré-MI-Fá) do modo Eólio transposto para Ré. Com a entrada de fliscornes e trompetes, o motivo inicial mantém-se, desta feita com as três primeiras (Sol-Lá-Si^b) do modo Eólio transposto para Sol. A harmonização por movimento oblíquo da melodia principal, concebe o acorde menor com segunda agregada, ilustrando a estrutura harmónica base de *Tetis* (Fig. 105).

Maestoso $\text{♩}=60$

Fig. 105 - Início da obra – Redução.

Na secção 2, flautas, oboés, corne inglês e fagotes expõem uma variação do tema inicial, justaposto com um *ostinato* no piano e a pedal na nota fundamental do centro tonal nos instrumentos de tessitura grave (Fig. 106).

Fig. 106 – Início da Secção 2, Parte A – Redução.

A reexposição do primeiro tema na secção 3 baseia-se na forma e orquestração inicial, juntamente com um *ostinato* no clarinete sopranino e nos clarinetes, o acorde de Ré menor no estado fundamental (flautim, flautas, oboés, corne inglês saxofone soprano, saxofones altos, saxofones tenores) com a nota fundamental nos instrumentos de tessitura grave.

Após as três primeiras secções, segue-se uma ponte de quatro compassos que inicia com o acorde de Ré menor no estado fundamental com segunda agregada, conduzindo a um arpejo ascendente no acorde de Si bemol menor, preparando a conjuntura harmónica da secção seguinte (Fig. 107).

Fig. 107 – Ponte, Parte A – Redução.

Na secção 4, a densidade resulta da presença de polirritmia devido á justaposição de diferentes *ostinati* assim organizados: motivo *a* em tercinas no flautim, flautas, oboé, corne inglês, clarinete sopranino, clarinetes e piano; motivo *b* em semínimas no saxofone soprano, saxofones altos, saxofones tenores e trompas; motivo *c* proveniente do tema inicial da obra, nos fliscornes, trompetes, simultaneamente com a nota fundamental nos instrumentos de tessitura grave e a percussão a destacar o ritmo harmónico (Fig. 108).

The musical score for Section 4, Part A, measures 65-68, is presented in a multi-staff format. The time signature is 2/2. The instruments and their parts are as follows:

- Picc. / Fl. / E♭ Cl.:** Piccolo, Flute, and E♭ Clarinet. They play a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, marked *ff*.
- Ob. / Eng. Hn. / Cl.:** Oboe, English Horn, and Clarinet. They play a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, marked *ff*.
- Sax. Sop. / Alto Sax. / Ten. Sax. / Hn.:** Saxophone Soprano, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Horn. They play a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, marked *ff*.
- Flug. / Trpt.:** Flugelhorn and Trompete. They play a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, marked *ff*.
- Tbn. 1 & 2:** Trombone 1 and 2. They play a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, marked *ff*.
- Bsn. / B. Cl. / Bar. Sax. / Bass Sax. / Tbn. 3 & 4 / Tuba / Euph. / Vc. / S. Bass:** Bassoon, Bass Clarinet, Baritone Saxophone, Bass Saxophone, Trombone 3 & 4, Tuba, Euphonium, Vibraphone, and Soprano Bass. They play a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, marked *ff*.
- Pno.:** Piano. It plays a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, marked *ff*.
- S. D. / T. D.:** Snare Drum and Tom Drum. They play a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, marked *ff*.
- Cymb. & B. D.:** Cymbal and Bass Drum. They play a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, marked *ff*.

Fig. 108 – cc. 65-68, Secção 4, Parte A.

Na *Coda*, um momento inicial de clímax melódico (madeiras e piano) e harmónico (metais, violoncelo e contrabaixo de cordas) é subitamente contido no compasso 75 por um decréscimo de densidade, finalizando com uma cadência que procura a finalização picarda, pelo facto desta ocorrer com o acorde de Lá Maior no estado fundamental (flautas, oboés, clarinetes, clarinete baixo, saxofones, trombones, trombone baixo, tuba, violoncelo, contrabaixo de cordas e piano).

A parte *B* escrita andamento *Allegro* ($\text{♩}=120$) com a indicação interpretativa *Energico*, formalmente está dividida em oito secções (Tabela 29) das quais a última é uma *coda*.

Tabela 29 – Estrutura formal da Parte *B*.

Secção 1	Secção 2	Secção 3	Secção 4	Secção 5	Secção 6	Secção 7	Coda
cc. 88-109	cc. 109-116	cc. 116-127	cc. 128-143	cc. 144-166	cc. 166-183	cc. 184-202	cc. 202-206

A nível temático, a secção 1 baseia-se no motivo gerador enunciado no início da obra, desta vez exposto numa textura contrapontística de estilo fugado com três entradas a intervalos de meio-tom. Fagotes, clarinete baixo e saxofone barítono expõem o tema, marcante e conceito, terminando com uma cadência melódica que determina o final da frase inicial e prepara o início de nova frase, na qual clarinetes apresentam o tema a um intervalo de segunda Maior ascendente (resposta) conjuntamente com o contratema (tema subsidiário) nos anteriores instrumentos. Este contratema é posteriormente exposto pelos clarinetes acompanhando o tema nas flautas e oboés (Fig. 109).

The musical score for measures 88-109, Section 1, Part B, is presented in three systems. The first system shows the initial theme (f) in the bassoon/bass clarinet/baritone saxophone (Bsn./B. Cl. Bari. Sax.) and the flute/oboe (Fl./Ob.) entering with a response (resposta). The second system shows the theme (f) and response (resposta) continuing, with the flute/oboe playing a 'contratema' (contratema). The third system shows the theme (f) and response (resposta) continuing, with the flute/oboe playing a 'contratema' (contratema). The score includes dynamic markings such as f, ff, and ff.

Fig. 109 – cc. 88-109, Secção 1, Parte *B* – Redução.

Na secção 2, a anterior textura contrapontística é repentinamente interrompida após a apresentação do primeiro tema nas flautas e oboés, para introdução de um tema secundário, sem qualquer relação com o motivo gerador da obra, harmonizado pelos violoncelos em *pizzicato*, piano e glockenspiel (Fig. 110)

Fig. 110 – cc. 109-116, Secção 2, Parte B.

O tema principal da secção 1 (Fig. 109, p. 113) é retomado na secção 3 pelo naipe dos saxofones, simultaneamente com um segundo tema nas trompas, também ele estruturado a partir do motivo melódico nas três primeiras notas (Ré-Mi-Fá)⁵¹ proveniente do início da obra (Fig. 111).



Fig. 111 - cc. 116-123, Secção 3, Parte B.

⁵¹ Sons reais.

Na secção 4, o tema secundário da secção 2 é retomado pelos violoncelos, piano e glockenspiel, segundo uma estrutura frásica bipartida do tipo *aa* simultaneamente com um *ostinato* rítmico na caixa. A intervenção de fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, saxofone baixo, trombone baixo e contrabaixos de cordas, com a nota Sol \flat , constitui um *elan* para a secção seguinte (Fig. 112).

The musical score for Figure 112 consists of two systems of staves. The first system, labeled 'Frase a1', includes staves for Vc. (Violoncello), Pno. (Piano), Glock. (Glockenspiel), and S. D. (Snare Drum). The Vc. and Pno. staves show a melodic line with a 'mf' dynamic, while the Glock. and S. D. staves show a rhythmic pattern. The second system, labeled 'Frase a2', continues the melodic line, with the S. D. playing a more complex rhythmic pattern. A bracket indicates that the Bsn 1 & 2/B. Cl., Bari. Sax./Bass Sax., and B. Tbn/S. Bass are playing a sustained note (Sol flat) in the background, marked with a 'p' dynamic.

Fig.112 – cc. 128-135, Secção 4, Parte B.

Na secção 5, verifica-se a sobreposição do segundo tema principal (flautas, oboés, corne inglês, clarinete sopranino e clarinetes) baseado nas três primeiras notas do motivo gerador nas trompas, proveniente da secção 3 (Fig. 111, p. 114) com o tema secundário (saxofone soprano, saxofones altos, saxofones tenores, trompas e fliscornes) proveniente da secção 2 (Fig. 110, p. 114) sobre um contorno melódico no piano e na marimba, baseado no *ostinato* rítmico  da tarola e um *ostinato*  com a

fundamental nos fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, saxofone baixo, trombone baixo, tubas, violoncelos e contrabaixos de cordas (Fig. 113).

Fl. 1 & 2
E♭ Cl.

Ob. 1 & 2 / Eng. Hn.
Cl. 1, 2, 3 & 4

Sop. Sax.
Alto Sax. 1 & 2
Ten. Sax. 1 & 2

Hn. 1 & 3
Hn. 2 & 4

Flug. 1 & 2

Bsn. 1 & 2 / B. Cl.
Bari. Sax. / Bass Sax.
B. Tbn. / Tba
Vc. / S. Bass

Pno.

Mar.



S. D.
B. D.

144

148

Fig. 113 – cc. 144-151, Secção 5, Parte B – Redução.

A secção 6, consiste na recapitulação do tema da Parte A reforçando a forma cíclica da obra. A identidade desta secção com um considerável acréscimo de densidade, polirritmia e tratamento contrapontístico, é garantida pela sobreposição de frases e motivos, cujos *ostinati* rítmico/melódicos, assinalam a tensão e a vivacidade pretendida

pelo compositor: trompas, fliscornes, trompetes, trombones e oboés a partir do compasso 177, apresentam o motivo inicial da obra, com base nas três primeiras notas do modo Eólio em Fá, cuja harmonização estrutura o acorde perfeito menor com uma segunda agregada; flautim, flautas, clarinete sopranino, 1º e 2º clarinete, saxofone soprano e 1º saxofone alto, realizam uma sequência melódica ascendente baseada no motivo , colorindo a harmonia ocorrida nas trompas, trompetes e trombones; corne inglês, fagotes, 3º e 4º clarinete, clarinete baixo, saxofones tenores, saxofone barítono, saxofone baixo, tuba, violoncelo, contrabaixo de cordas e piano, através do motivo  realizam uma espécie de contínuo como base de sustentação da harmonia subjacente aos restantes planos sonoros (Fig. 114).



Fl. / Eb Cl. / Picc. à 8ª

Cl. 1 & 2
Sop. Sax. / Alto Sax. 1

Ob. / Flug.
Trpt. / Hn.

Tbn. / Euph.

Eng. Hn.
Cl. 3 & 4
Alto Sax. 2
Ten. Sax.

Pno.

Bsn. / B. Cl.
Bari. Sax. / Bass Sax.
Tba. / Vc. / S. Bass

Mar.

S. D. / T. D.

Picc. / Fl. / Eb Cl.

Ob. / Eng. Hn. / Cl.
Alto Sax. / Ten. Sax.
3 Flug. / Trpt. / Hn.

ff *mf* *ff*

Fig. 114 – cc. 117-183, Seção 6, Parte B – Redução.

Na secção 7, fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, trombones tenores, eufónios e violoncelo, realizam no modo Eólio em Ré, o segundo tema da Parte B (Fig. 115).

B. Cl. / Bari. Sax.
Tbn. 1, 2, 3 & 4
Euph. 1 & 2

184

Bsn. 1 & 2
Vc.

fff

193

Fig. 115 – cc. 184-199, tema da Secção 7, Parte B – Redução.

Nesta secção, o compositor procura um momento de clímax mediante um contexto sonoro vincadamente rítmico e *marcato* que estrutura uma harmonização nos instrumentos de tessitura média e aguda, com a fundamental no saxofone baixo, trombone baixo, tuba, contrabaixo de cordas, piano e tímpanos. A hegemonia desta secção é interrompida por um súbito repouso em andamento *Adagio*, que consiste no início da *coda*. A *coda* caracterizada pela significativa diminuição da intensidade e da densidade tem a dupla função de finalização e condução, denominando-se como secção *pivot* entre as Partes B e C. Mantém-se o carácter modal sendo utilizado o modo Eólio transposto para Si. A melodia, com base nas três primeiras notas do motivo gerador da obra, atribuída ao violoncelo e ao contrabaixo de cordas é acompanhada harmonicamente pelo piano através de uma sequência harmónica de acordes no estado fundamental, finalizando com o acorde de Si menor sem terceira (Fig. 116).

202 *Adagio* ♩ = 60

Vc.

S. Bass

Pno.

fff

mf

f

fff

pizz.

Fig. 116 – cc. 202-206, *Coda*, Parte B.

A Parte C parte central da obra, formalmente está dividida em quatro secções (Tabela 30) sendo a última uma *coda*.

Tabela 30 – Estrutura formal da Parte C.

Secção 1	Secção 2	Secção 3	Coda
cc. 207-244	cc. 245-266	cc. 267-283	cc. 283-298

A secção 1, escrita em andamento *Adagio* ($\text{♩} = 60$) distingue-se das anteriores pela textura contrapontística de características camerísticas. Um primeiro período musical (cc. 207-224) segundo uma estrutura frásica tipo antecedente – consequente, descreve o tema principal tratado segundo a linguagem modal, inicialmente no modo Eólio em Si, com base no movimento ascendente de três notas oriundo do motivo inicial da obra, descrito pelo violoncelo, acompanhado por clarinetes, clarinete baixo e piano (Fig. 117).

Fig. 117 – Início (cc. 207-215) da Secção 1, Parte C.

No início no compasso 225, o tema é apresentado e harmonizado pelos saxofones altos, tenores e saxofone barítono, simultaneamente com um contratema no corne inglês e uma base harmónica no contrabaixo de cordas (Fig. 118).

Fig. 118 shows the musical score for measures 225-231, Section 1, Part C. The score is for five instruments: Eng. Hn., Alto Sax. 1 & 2, Ten. Sax. 1 & 2, Bari. Sax., and S. Bass. Measures 225-231 show a complex harmonic texture with triplets and various dynamics like *mf*, *p*, and *pp*.

Fig. 118 – cc. 225-231, Secção 1, Parte C.

Nos cc. 231-236, segundo uma sequência, 1º clarinete aborda o motivo gerador da obra simultaneamente com um contratema na 1ª trompa (Fig. 119).

Fig. 119 shows the musical score for measures 231-236, Section 1, Part C. The score is for six instruments: Fl. 1 & 2, Ob. 1, Cl. 1, B. Cl., Hn. 1, and Trpt. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. Measures 231-236 show a complex harmonic texture with triplets and various dynamics like *mf* and *p*.

Fig. 119 – cc. 231-236, Secção 1, Parte C.

A partir do compasso 236 a melodia principal do tema é apresentada pelo 3º e 4º clarinete, 1º trombone, 1º eufónio e violoncelo. Verifica-se um crescendo de densidade e polirritmia, motivados pela presença de novas melodias e motivos de acordo com o contexto harmónico subjacente à melodia principal. O movimento cadencial VII7-i5 nos cc. 242-243, determina o final desta secção com o acorde de Mi menor no estado fundamental, que não tem qualquer relação com o contexto harmónico da secção seguinte (modo Eólio em Fá). A mudança de centro tonal é efetuada por justaposição de dois acordes menores, na qual, não há notas comuns. À luz da linguagem tonal, estamos perante uma modulação a um tom afastado (Fig. 120).

[illegible]

Fig. 120 – cc. 236-244, Secção 1, Parte C – Redução.

A presença antecipada de motivos e *ostinati* comuns às secções 1 e 2, torna fluente a transição de uma para a outra. A secção 2, contrasta com a anterior, não apenas pela textura e presença de um novo modo e tema, mas também pela indicação distinta de andamento: *Piú mosso* ($\text{♩}=90$). Uma breve introdução de quatro compassos (cc. 245-248) baseada no acorde de Fá menor, antecede a inserção de um novo tema a partir do compasso 249, baseado no motivo gerador, e no modo Eólio em Fá, na flauta, saxofone alto e fliscorne, com a nota pedal na fundamental do modo, no clarinete baixo, saxofone barítono, saxofone baixo, tuba e contrabaixo de cordas com a harmonia no piano e no glockenspiel, justaposto com *ostinato* no clarinete sopranino, 1º e 2º clarinete (Fig. 121).

Fig. 121 – cc. 245-252, Secção 2, Parte C – Redução.

A partir do compasso 257, o tema transposto para o modo Eólio em Sol, é repartido pelo flautim, flautas, oboés, corne inglês, harmonizado pelo piano, glockenspiel, eufónios, trombones, com a pedal na nota Sol, nos fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, saxofone baixo, tuba e contrabaixo de cordas. Com o motivo $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, saxofone soprano, saxofones altos e tenores realizam três melodias paralelas de acordo com a harmonia implícita à melodia principal. Nos últimos compassos, o acréscimo de tensão resulta da sobreposição e incremento de novos motivos e *ostinati*. O acorde de Ré bemol menor com segunda agregada (c. 266) determina a finalização desta secção antecedendo e preparando a seguinte⁵².

⁵² Consultar Fig. 122, p. 123.

Fig. 122 – cc. 257-261, Seccão 2, Parte C – Redução.

Tabela 31 – Estrutura formal da Seccção 3.

Esta secção caracteriza-se pela junção de diferentes *ostinati* com a linha musical autónoma (fagotes, trombones, eufónios e violoncelo) que contém o tema principal. A harmonia caracterizada pela mudança de centro harmónico, através da justaposição de acordes do mesmo tipo (menor-menor; Fá menor-Ré menor) em que há apenas uma nota comum (Fá) é estruturada homofonicamente no corne inglês, saxofone soprano, saxofones altos e tenores, trompas e piano. Da relação da melodia principal com a

harmonia subjacente, ao nível das notas de carácter ornamental, há recurso a notas de passagem (p), ornatos (o), e *appoggiatura* (app) sendo a mais comum a que se efetua sobre a quinta do acorde (Fig. 123).

The image displays a musical score for a large ensemble, divided into two systems. The first system covers measures 267 to 270, and the second system covers measures 271 to 274. The instrumentation includes:

- Cl. 1, 2, 3 & 4
- Sop. Sax.
- Eng. Hn. / Alto Sax. 1 / Hn. 1
- Ten. Sax. 1
- Ten. Sax. 2 / Hn. 3
- Alto sax. 2 / Hn. 2
- Hn. 4
- Bsn. 1 & 2
- Tbn. 1, 2, 3 & 4
- B. Tbn. / Euph. 1 & 2
- Vc.
- B. Cl.
- Bari. Sax. / Bass Sax.
- Tba. / S. Bass
- Pno.
- Timp.
- S. D. / T. D.
- B. D.
- Cymb.

The score features various musical notations, including dynamics (e.g., *ff*), articulation (e.g., *tr* for trills), and specific ornaments marked with (o), (p), and (app). The second system highlights these ornaments on specific notes, with (o) and (p) appearing above notes and (app) appearing below a note.

Fig. 124 – Frases a1 e a2, Período 1, Secção 3, Parte C – Redução.

No período 2, repetem-se as estruturas motivicas do anterior, apesar das entradas de flautas, clarinete soprano, oboés e flautim. O *ostinato* de grandes proporções em toda a paleta instrumental, constitui o clímax desta secção, antecedendo uma *coda* (Fig. 124) com um início impetuoso como consequência da textura antecedente.

283

Picc. / Fl. 1 & 2
E♭ Cl. / Cl. 1 & 2

Ob. 1 & 2
Cl. 3 & 4

Hn. 1
Eng. Hn. / Hn. 2

Sop. Sax. / Alto Sax
Alto Sax. 2 / Hn. 4
Ten. sax. 1
Ten. Sax. 2

Trpt. 1
Flug. 1 / Trpt. 2
Flug. 2 / Trpt. 3
Trpt. 4

Tbn. 1
Euph. 1
Tbn. 2
Euph. 2
Tbn. 3
Tbn. 4
B. Tbn. / Tba.

B. Cl.
Bsn. 1 & 2
Vc. / Bari. Sax.
Bass Sax. / S. Bass

Pno.

Timp.

T. - t.
s. D. / T. D.

Cymb.
B. D.

fff

Fig. 124 – cc. 283-285, início da *Coda*, Secção 3, Parte C – Redução.

Seguidamente, num ambiente sonoro pautado por um andamento (*Meno mosso* ♩=60) e intensidades contrastantes, com o intuito de evidenciar o que é mais importante, surge uma textura de características quase camerísticas⁵³ na qual se verifica a presença de “resíduos” motivicos abordados ao longo da parte C: violoncelo, 1ª trompa e 1º oboé, realizam a cabeça do tema principal interpretado pelo violoncelo na secção 1 (Fig. 117, p. 119); como inglês, 1º fagote, 1º clarinete e 1º eufónio, interpretam o contorno melódico do contratema abordado pela 1ª trompa nos cc. 231-236 da secção 2 (Fig. 119, p. 120).

⁵³ Consultar Fig. 125, p. 126.

Fig. 125 – cc. 289-294, Secção 3, Parte C – Redução.

A parte *B'* consiste numa reexposição bastante transformada da parte *B*, preservando desta o fundamental ao nível dos materiais temáticos (Tabela 32).

Tabela 32 – Estrutura formal da Parte *B'*.

Introdução	Secção 1	Secção 3	Ponte	Secção 4	Secção 5	Secção 6
cc. 299-307	cc. 307-323	cc. 323-330	cc. 331-341	cc. 341-361	cc. 361-379	cc. 380-395

Na introdução, intervenções homofónicas de flautim, flautas, oboés, corne inglês, clarinete sopranino, clarinetes, saxofone soprano, saxofones altos e tenores, trompas, e percussão determinam o ritmo vivo de carácter *marcato* (Fig. 126).

Fig. 126 – Introdução (cc. 299-303) da Parte *B'* – Redução.

A secção 1, está organizada segundo uma estrutura frásica *aa* (Tabela 33) na qual, a repetição da primeira frase, apesar de apresentar a mesma estrutura motivica e harmónica, distingue-se pela orquestração.



Tabela 33 – Estrutura formal da Secção 1.

Frase a1	Frase a2
cc. 307-314	cc. 315-323

Na frase *a1*, o primeiro tema principal escrito no modo Dórico, primeiro em Dó, e depois em Mi, que consiste no desenvolvimento do mesmo tema exposto na secção 1 da parte *B* (Fig. 104, p. 109) também ele nos instrumentos de tessitura grave, é apresentado na primeira frase por fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, eufónios e violoncelo harmonizado pelo contrabaixo de cordas, piano, marimba e tímpanos (Fig. 127).

Fig. 127 – Frase *a1*, Secção 1, Parte *B'* – Redução.

Na frase *a2*, verifica-se um acréscimo da textura: o tema transita para fliscornes e trompetes, simultaneamente com um contratema nos fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono e eufónios, com o acompanhamento realizado pelas trompas, trombones com a fundamental do centro tonal, no trombone baixo, tuba e tímpanos. Os *ostinati* na percussão (tarola, tambor tenor e bombo) vincam o carácter enérgico da melodia principal

nos fliscornes e trompetes, com destaque para a organização rítmica na tarola, atendendo à alternância métrica dos motivos  e  (Fig. 128).



The musical score for Figure 128 spans measures 307 to 311. It is a reduction of a larger orchestral work. The staves are arranged as follows:

- 307-311:** Bsn. / B. Cl., Bari. Sax., Vc. / Euph. (Bass clef); Flug. / Trpt. (Treble clef); Hn. (Treble clef); Tbn., B. Tbn. (Bass clef); Tuba (Bass clef); Timp. (Bass clef); S. D., T. D., B. D. (Percussion staves).
- 311-315:** Continuation of the woodwinds and strings (Bsn. / B. Cl., Bari. Sax., Vc. / Euph., Flug. / Trpt., Hn., Tbn., B. Tbn., Tuba, Timp.).
- 315-319:** Continuation of the woodwinds and strings.
- 319-323:** Continuation of the woodwinds and strings.
- 323-327:** Continuation of the woodwinds and strings.

Key musical features include:

- Measure 307:** Starts with a *mf* dynamic. The woodwinds and strings play a rhythmic motif.
- Measure 311:** The woodwinds and strings play a rhythmic motif.
- Measure 315:** The woodwinds and strings play a rhythmic motif.
- Measure 319:** The woodwinds and strings play a rhythmic motif.
- Measure 323:** The woodwinds and strings play a rhythmic motif.
- Measure 327:** The woodwinds and strings play a rhythmic motif.

Fig. 128 – Frase a2, Secção 1, Parte B' – Redução.

Na secção 3 o tema secundário da secção 2, parte B (Fig. 110, p. 114) é retomado e harmonizado no modo Dórico transposto para Dó, por flautas, oboés, corne inglês e fagotes, juntamente com clarinete sopranino, clarinetes e clarinete baixo a partir do compasso 327.⁵⁴

⁵⁴ Consultar Fig. 129, p. 129.

Fl. 1 & 2
Ob. 1 & 2
Eng. Hn.
Bsn. 1 & 2
E♭ Cl.
Cl. 1 & 2
Cl. 3 & 4
B. Cl.

Fig. 129 – cc. 323-330, Secção 3, Parte B'.

A ponte, determina a ligação entre a secção 3 e a secção 4 (Fig. 130).

Picc.
Ob. 1
E♭ Cl.
Trpt. 1, 2, 3 & 4
Hn. 1, 2, 3 & 4
Mar.
Glock.
Picc. / Fl. 1 & 2 / Ob. 1 & 2
Sop. Sax. / Flugel 1 & 2
Trpt. 1, 2, 3 & 4
Cl. 1
Alto Sax. 1 / Hn. 1
Alto Sax. 2 / Hn. 3
Hn. 1, 2, 3 & 4
Ten. Sax. 1 / Hn. 2
Ten. Sax. 2 / Hn. 4
Mar.
B. Cl. / Bari. Sax. / Pno.
B. Tbn. / Timp.
Bass Sax. / Tba.
S. Bass / Pno.

Fig. 130 – cc. 331-338, Ponte, Parte B' – Redução.

A secção 4, formalmente estruturada em três frases (Tabela 34) díspares no centro harmónico o modo Eólio, mas semelhantes nas estruturas rítmicas, pauta pela apresentação do segundo tema da secção 7, parte *B* (Fig. 115, p. 118) baseado no motivo gerador da obra, segundo uma textura com base no contraponto imitativo.

Tabela 34 – Estrutura formal da Secção 4.

Frase a	Frase b	Frase c
cc. 341-346	cc. 347-352	cc. 353-361

Na frase *a*, trombones expõem o tema principal, escrito no modo Eólio transposto para Ré, concluindo com uma cadência melódica que determina o final da frase e prepara a seguinte. Simultaneamente, 1º e 2º clarinete, realizam um contratema baseado no motivo gerador (as três primeiras notas do modo-Ré, Mi, Fá) assente em valores rítmicos mais curtos, simultaneamente com *ostinato* na tarola e bombo (Fig. 131).

Fig. 131 – Frase a, Secção 4, Parte B – Redução.

Na frase *b*, trompas ostentam o tema transposto para o modo Eólio em Si, cumulativamente com o contratema nos trombones, *ostinato* na percussão e uma linha contrapontística nas flautas, oboés e flautim a partir do compasso 351. A intervenção do clarinete soprano e clarinetes no compasso 352, constitui um *elan* para a frase seguinte (Fig. 132).

Fl. 1 & 2
Ob. 1 & 2

347

motivo gerador da obra

mf

3 3 3 3

Hn. 1 & 2
3 & 4

mf

Tbn. 1 & 2
3 & 4

mf

S. D.
T. D.

mf

B. D.

mf

(+ Picc.)

350

3 3 3 3

E♭ Cl.
Cl. 1 & 2

mf

3 3 3 3

Fig. 132 – Frase *b*, Seccão 4, Parte *B'* – Redução.

Na frase c, a textura de maior densidade, resulta da junção de todos os instrumentos da paleta instrumental, com exceção para o piano e alguns instrumentos de percussão. Podemos denominar esta frase como um *stretto*, resultante da exploração da cabeça do tema, contratema através de entradas sucessivas das diferentes vozes instrumentais em rápidas sucessões antes de cada aparição, simultaneamente com outros motivos, alcançando o clímax de tensão nos cc. 360-361.⁵⁵

⁵⁵ Consultar Fig. 133, p. 132.

Timp. / B. D.

Fig. 133 – Frase c, Secção 4, Parte B' - Redução.

Na secção 5, trompas e eufónios, exploram o motivo de três notas gerador da obra (segundo as sequências Si-Dó[♯]-Ré e Ré-Mi-Fá) com o acompanhamento harmónico realizado por trompetes e instrumentos de tessitura grave, concebendo tríades com segunda agregada, estrutura harmónica base de “*Tetis*”. (Fig. 134).

362 E♭ Cl. 1 & 2

motivo inicial gerador da obra

Hn. 1, 2, 3 & 4 Euph. 1 & 2

Tbn. 1, 2 3 & 4

Bsn. 1 & 2 / B. Cl. Bari. Sax. / Bass Sax. B. Tbn. / Tba. Vc. / S. Bass

S. D. / T. D. Cymb.

Timp. / B. D.

366

Picc. / Fl. 1 & 2 E♭ Cl. / Cl. 1 & 2 Pno. / Mar.

Hn. 1, 2 3 & 4

B. D.

Fig. 134 – cc. 362-370, Secção 5, Parte B' - Redução.

Na secção 6, um *ostinato* de grandes proporções, sustenta a harmonia predominantemente menor (acorde de Sol menor com segunda agregada), subjacente à melodia principal nos fliscornes, trompetes, trombones, trombone baixo e eufónios, que consiste no segundo tema da secção 6, parte *B* transposto para o modo Eólio em Sol (Fig. 135).

379

Picc. / Fl. 1 & 2
Ob. 1 & 2 / Eng. Hn.
E♭ Cl. / Cl. 1, 2, 3 & 4
Sop. Sax.

ff

Alto Sax. 1 & 2
Ten. Sax. 1 & 2
Hn. 1, 2, 3 & 4

ff

Flug. 1 & 2
Trpt. 1, 2, 3 & 4
Tbn. 1, 2, 3 & 4
B. Tbn. / Euph. 1 & 2

Bsn. 1 & 2 / B. Cl.
Bari. Sax. / Bass Sax.
Tba. / Vc.

Pno.

S. Bass.

Timp. / B. D.

S. D.
T. D.

383

Euph. 1 & 2

Tbn. 1, 2, 3 & 4 / B. Tbn. 8^{va}.....

Fig. 135 – cc. 380-388, Secção 6, Parte *B* – Redução.

Nos cc. 389-391, fliscornes, trompetes, trombones, trombone baixo e eufónios, realizam por aumentação de valores, o *ostinato* melódico desenvolvido pelos fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, saxofone baixo, tuba, violoncelo, contrabaixo de cordas, piano e marimba. É uma espécie de cânone por aumentação de valores, alargamento dos valores rítmicos, cujas acentuações métricas são enfatizadas pela intervenção de tímpanos, pratos e bombo (Fig. 136).

Fig. 136 – cc. 389-391, Secção 6, Parte B' - Redução.

A secção 6 finaliza com uma *codetta* de quatro compassos, cujo movimento melódico descendente no compasso 395, prepara a transição para a parte A', isto é, a reexposição do primeiro tema baseado no motivo melódico gerador dos principais motivos da obra, inicialmente nas três primeiras notas (Ré-Mi-Fá) do modo Eólio transposto para Ré, descrito pelas trompas.⁵⁶

⁵⁶ Consultar Fig. 137, p. 136.

Ob. 1 & 2 / E♭ Cl.
Cl. 1, 2, 3 & 4
Flug. 1 & 2 / Trpt. 1 & 2

Picc. / Fl. 1 & 2
Ob. 1 & 2 / Eng. Hn.
E♭ Cl. / Cl. 1 & 2
Sop. Sax. / Alto Sax. 1 & 2
Flug. 1 & 2
Trpt. 1, 2, 3 & 4

Tempo primo ♩=60

Hn. 1, 2, 3 & 4

Cl. 3 & 4
Ten. Sax. 1 & 2
Tbn. 1, 2 & 3
Euph. 1 & 2

ff

Tbn. 3 & 4
B. Tbn.

Pno.

Bsn. 1 & 2 / B. Cl.
Bari. Sax. / Bass Sax.
Tbn. 4 / B. Tbn.
Tba. / Vc. / S. Bass

tr

Timp.

fp

Susp. Cymb.
S. D. / T. D.

Cymb. / B. D.

Fig. 137 – cc. 394-397, final da Secção 6, Parte B' e início da Parte A' - Redução.

A parte A', escrita em andamento *Maestoso* (♩=60) apresenta uma estrutura formal⁵⁷ cujas secções apresentam uma divisão idêntica à Parte A (exposição da obra) "...com excepção da *coda* que é alargada para criar um trecho semelhante à finalização da parte C, que por sobreposição contrapontística recapitula vários dos motivos desta secção central, aqui recordada antes da *Coda* da obra..."⁵⁸.

⁵⁷ Consultar Tabela 35, p. 137.

⁵⁸ CARDOSO, Luís (2010). *Tetis: análise e composição a partir de Otonifonias* de Joly Braga Santos. Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado, apresentada no Departamento de Comunicação e Arte, p. 52.

Tabela 35 – Estrutura formal da Parte A'.

Secção 1	Secção 2	Ponte	Secção 4	Secção 5	Coda
cc. 396-401	cc. 402-417	cc. 418-421	cc. 422-435	cc. 436-455	cc. 456-475

Na secção 1, trompas expõem o primeiro tema da obra alicerçado no motivo gerador da obra, nomeadamente nas três primeiras notas (Ré-Mi-Fá) do modo Eólio em Ré (Fig. 138).



Fig. 138 – cc. 396-401, Secção 1, Parte A'.

A partir do compasso 402, o motivo gerador escrito nas três primeiras notas (Sol-Lá-Si^b) do modo Eólio em Sol, é descrito por fliscornes e trompetes. A harmonia é sustentada pelas madeiras de tessitura média (oboés, corne inglês, saxofone soprano, saxofones altos e tenores) aguda (flautim e flautas) pelos sinos tubulares, com a fundamental do centro tonal nas tessituras graves (fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, saxofone baixo, trombone baixo, eufónios, tuba, violoncelo, contrabaixo de cordas e tímpanos) cujo rítmico é realçado por tímpanos e bombo (Fig. 139).

Fig. 139 – cc. 396-401, Secção 1, Parte A' - Redução.

A ponte de quatro compassos iniciada com o acorde de Ré menor no estado fundamental com segunda agregada, prepara a conjuntura melódica e harmónica da secção 4, tal como ocorreu na ponte central (cc. 55-58) da parte A (Fig. 107, p. 111).

A secção 4, está estruturada segundo uma estrutura frásica *ab* (Tabela 36).

Tabela 36 – Estrutura formal da Secção 4, Parte A´.

Frase a	Frase b
cc. 422-427	cc. 428-436

Na primeira frase, as funções melódicas e harmónicas são sustentadas por três blocos simultâneos: num primeiro bloco, flautas, oboés, corne inglês e fagotes, expõem e harmonizam segundo um movimento oblíquo, o motivo melódico ascendente constituído pelas primeiras notas do modo Eólio em Sol; num segundo bloco, clarinete sopranino, clarinetes, saxofone soprano saxofones altos e tenores, sustentam a harmonia predominantemente menor implícita à melodia principal; num terceiro bloco, piano, eufónios, violoncelos, clarinete baixo e saxofone barítono, descrevem alternadamente um arpejo baseado na harmonia estruturada pelo segundo bloco (Fig. 140).

Fig. 140 – cc. 422-425, Frase a, Secção 4, Parte A´ - Redução.

Na segunda frase, a polirritmia resulta da justaposição de diferentes *ostinati* em toda a paleta instrumental sustentando a harmonia juntamente com as notas longas nas tessituras graves, tal como na secção 4, parte A (Fig. 108, p. 112).

A secção 4 finda com uma *codetta* de quatro compassos, que prepara a passagem para a secção seguinte. Os dois primeiros compassos da secção 5, constituem o clímax da progressão melódica e harmónica ocorrida na segunda frase da secção 4, embora a densidade diminua devido à redução progressiva de linhas contrapontísticas. Harmonicamente, esta secção inicia com o acorde de Ré menor com segunda agregada, com a fundamental do centro tonal nas tessituras graves. Simultaneamente, madeiras de tessitura aguda e média num ritmo rápido descendente, 1ª e 3ª trompa, 1º fliscorne, 1º trompete e 1º trombone com um arpejo descendente, funcionam como ponte para uma nova conjuntura harmónica: acorde de Fá sustenido menor com segunda agregada. Podemos afirmar que existe uma certa ambiguidade consequente da nota (Lá) *pivot* entre o acorde de Ré menor e o acorde de Fá sustenido menor, que estabilizando o respetivo centro harmónico nos cc. 438-441 prepara a reexposição de material temático na frase consequente (Fig. 141).

Picc. / Fl. 1 & 2
E♭ Cl. / Cl. 1 & 2

Ob. 1 & 2 / Eng. Hn.
Cl. 3 & 4 / Sop. Sax.
Alto Sax. 1 & 2

Flug. 1
Trpt. 1

Flug. 2 / Trpt. 2
Trpt. 3 & 4

Hn. 1 & 3
Tbn. 1

Hn. 2 & 4
Tbn. 2

Bass. Sax. / Tbn. 3 & 4
B. Tbn. / Euph. 1 & 2
Tba. / Vc. / S. Bass

Bsn. 1 & 2 / B. Cl.
Bari. Sax. /

Fig. 141 – cc. 436-439, Parte A' - Redução.

Numa textura de características camerísticas (Fig. 142) a identidade da secção 5 é caracterizada por uma marcha harmónica, com entradas sucessivas de dois grupos temáticos tratados em *stretto*, cuja presença de notas comuns entre os quatro modos Eólios, faz com esta se processe com subtileza: 1º grupo temático, baseado na cabeça do tema principal da secção 1, parte A (Fig. 117, p. 119) inicialmente no modo Eólio sucessivamente com centro tonal em Fá# (violoncelo), Dó# (corne inglês), Mi (1ª trompa), Sol (1ª flauta) e Sib (1º oboé); o 2º grupo temático no contorno melódico do contratema abordado pela 1ª trompa na secção 2, parte C (Fig. 119, p. 120). A melodia do oboé termina na nota Mi^b, primeira do arco melódico descendente dos violoncelos, com repouso na nota Si^b (nota *pivot*), determina o final desta secção e o início da *coda*.

440

Fl. 1 (solo)

Eng. Hn. (solo)

Flug. 1 (solo)

Hn. 1 (solo)

Cl. 1 (solo)

Alto Sax. 1 (solo)

Vc. (solo)

Pno.

448

Ob. 1 (solo)

Ten. Sax. 1 (solo)

Vc. (tutti)

Glock.

ppp

f

Fig. 142 – cc. 440-453, Secção 4, Parte A' - Redução.

A *coda*, tematicamente baseia-se no motivo gerador de três notas ascendentes (Sol-Lá-Si^b) no modo Eólio em Sol, descrito de forma monódica por corne inglês, saxofones altos, saxofones tenores e trompas, sustentado harmonicamente pelas notas longas nos fliscornes, trompetes, trombones, trombone baixo, eufónios e por uma configuração rítmica irregular resultante da justaposição de diferentes *ostinati* (Fig. 143).

Fig. 143 – cc. 458-466, *Coda* - Redução.

Após um *rallentando* com início no compasso 466 e acréscimo de intensidade, a *coda* finaliza com o acorde de Fá Maior no estado fundamental, em toda a paleta instrumental com exceção para flautim, flautas e alguns instrumentos de percussão nomeadamente: prato suspenso, glockenspiel e marimba⁵⁹. Segundo o compositor "...já propositado foi o abandono do acorde menor e até do modalismo nos dois últimos acordes da obra, uma sensível de sétima diminuta invertida que conduz ao acorde final, perfeito maior em Fá..."⁶⁰.

⁵⁹ Consultar Fig. 144, p. 142.

⁶⁰ CARDOSO, Luís (2010). *Tetis*: análise e composição a partir de *Otonifonias* de Joly Braga Santos. Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado, apresentada no Departamento de Comunicação e Arte, p. 52.

Fig. 144 – cc. 466-475, Coda – Redução.

5.5. SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS GERAIS DA OBRA.

“*Tetis*” é uma obra, cujo processo composicional se baseia na linguagem modal, tendo como base o modo Eólio, embora na parte C, o compositor conceba uma certa ambivalência entre a linguagem modal e a linguagem tonal, resultante da presença embora discreta do trítone. Sendo utilizado no início da obra o modo Eólio em Ré, ao longo da mesma, o compositor utiliza uma série de modos Eólicos, com diferentes centros harmônicos, cuja relação harmônica se baseia na presença de uma nota comum (Fig. 145).

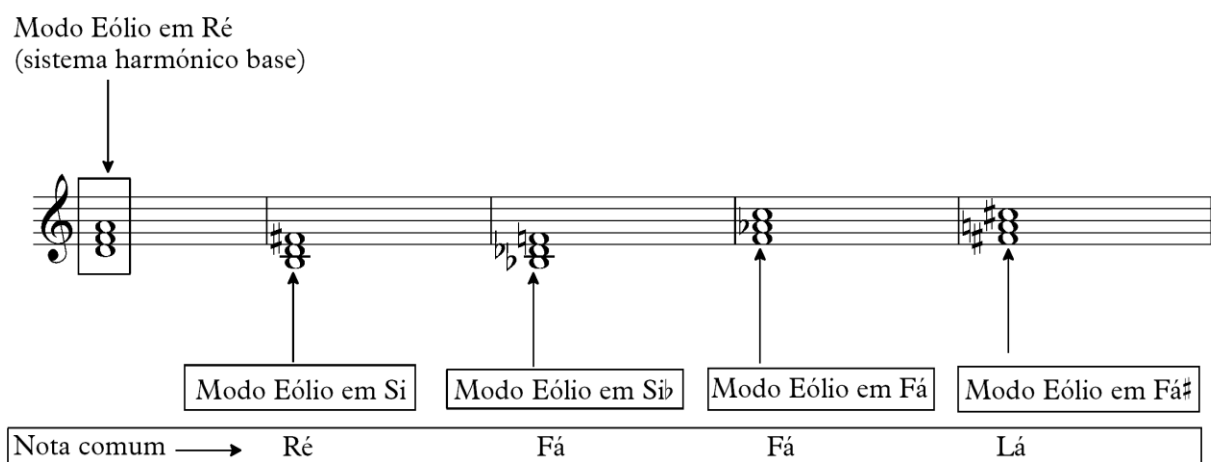


Fig. 145 – Modos Eólicos utilizados e relação harmônica.

Na definição do processo composicional de “*Tetis*” verificam-se paralelismos com a obra “*Otonifonias*” de Joly Braga Santos: o uso linguagem modal na estruturação dos motivos melódicos geradores dos principais motivos (Figs. 146 e 147);

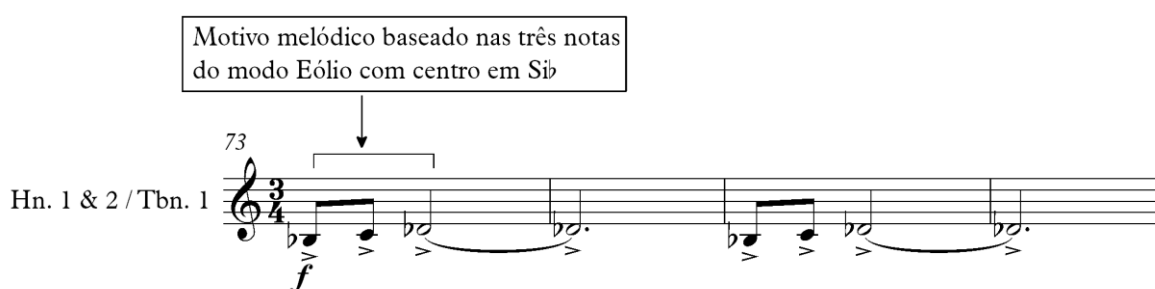


Fig. 146 – cc. 73-76, Secção A, “IV/Dança Popular”, “*Otonifonias*” –Redução.

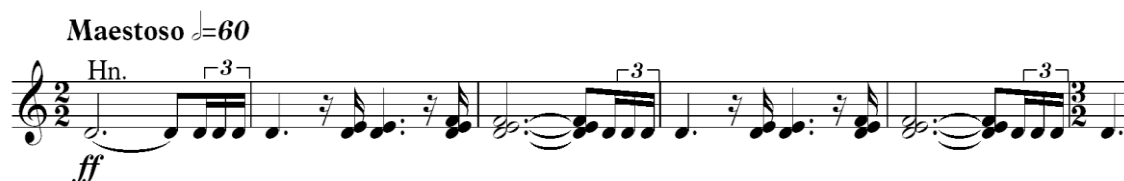


Fig. 147 – Motivo melódico nas três primeiras notas do modo Eólio em Ré, início de “*Tetis*”.

sequência preferencial *aab* na estrutura motivica das melodias (Figs. 148 e 149);

Picc. 8^{va}1 / Cl. 1

Cl. 3 & Sop. Sax.

f

ff

a1 *a2* *b*

Fig. 148 – cc. 73-80, Secção B, “Il/Ronda Infantil”, “Otonifonias” – Redução.

Bsn./B. Cl.
Bari. Sax.

f

ffp

a1 *a2* *b*

Tema

Fig. 149 – cc. 88-95, Secção 3, Parte B, “Tetis”- Redução.

construção de temas segundo uma estrutura *aa*, tipo antecedente-consequente (Figs. 150 e 151);

Picc. 8^{va}1 / Cl. 1

Cl. 3 & Sop. Sax.

f

a1 - antecedente *a2 - consequente*

Fig. 150 – cc. 57- 64, Secção B, “Il/Ronda Infantil”, “Otonifonias” – Redução.

Bsn. 1 & 2 / Tbn. 1, 2, 3 & 4 / B. Tbn. / Euph. 1 & 2 / Vc.

a1 - antecedente *a2 - consequente*

267

271

f

Fig. 151 – cc. 267-274, Secção 3, Parte C, “Tetis”- Redução.

sobreposição de temas (Figs. 152 e 153);

Picc 8va / Fl. / Eb Cl.

Tema a

Cl. 1, 2 & 3
Sop. Sax.

Trpt. 1 & 2

Tema c

ff

ff

25

Fig. 152 – Sobreposição de temas, Secção A, “IV/Dança Popular”, “Otonifonias” – Redução.

Tema principal da Secção 1
Sop. Sax. & Alto Sax. 1

116

f

f

ffp

Segundo tema
Hn. 1, 2 3 & 4

Fig. 153 – Sobreposição de temas, Secção 3, Parte B, “Tetis”- Redução.

A nível harmónico, nas duas obras, predomina o acorde perfeito no estado fundamental, com a particularidade de em “Tetis”, se verificar a presença da tríade com uma segunda agregada, para definir a estrutura harmónica base, embora haja recurso ao acorde perfeito na 1ª e 2ª inversão, assim como a harmonia por quartas, com enfoque no estilo neo-clássico (Figs. 154 e 155);

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

25

f

Fig. 154 – Harmonia nos clarinetes, cc. 25-28, Secção B, “I/Prelúdio”, “Otonifonias”- Redução.

Flug. 1 & Trpt. 1

Flug. 2 / Trpt. 2 & 3

Trpt. 3 & 4

51

f

3

3

3

3

Fig. 155 – Harmonia nos fliscornes e trompetes, cc. 51-52, Secção 3, Parte A, “Tetis” – Redução.

A nível tímbrico (Tabela 37), contrariamente à instrumentação utilizada por Joly Braga Santos, Luís Cardoso utiliza uma formação de Banda Sinfónica, formação orquestral de grande dimensão. Por sua vez, “*Otonifonias*” foi escrita para uma formação instrumental de banda filarmónica, na qual para além do número inferior de vozes nos naipes de saxtrompas e trompetes, é notória a ausência de instrumentos como os oboés, corne inglês, fagotes, clarinete baixo, saxofone baixo, trombone baixo, instrumentos de cordas friccionadas (violoncelo e contrabaixo de cordas) piano e instrumentos de percussão, embora no “Nocturno” se verifique um acréscimo do número de partes mediante a inclusão de oboé e fagote, mais dois trompetes e duas trompas.

Tabela 37 – Instrumentação em “*Otonifonias*” e “*Tetis*”

	“<i>Otonifonias</i>”	“<i>Tetis</i>”
Sopros/Madeiras	Flautim em Dó; flauta em Dó; clarinete sopranino em Mi ^b ; clarinete soprano em Si ^b 1, 2 e 3; saxofone soprano em Si ^b ; saxofone alto em Mi ^b , saxofone tenor em Si ^b ; saxofone barítono em Mi ^b .	Flautim em Dó; flauta em Dó 1 e 2; oboé em Dó 1 e 2; corne inglês em Fá; fagote em Dó 1 e 2; clarinete sopranino em Mi ^b ; clarinete soprano em Si ^b 1, 2, 3 e 4; clarinete baixo em Si ^b ; saxofone soprano em Si ^b ; saxofone alto em Mi ^b 1 e 2; saxofone tenor em Si ^b 1 e 2; saxofone barítono em Mi ^b ; saxofone baixo em Si ^b .
Sopros/Metais	Fliscorne em Si ^b 1 e 2; trompete em Si ^b 1 e 2, saxtrompa em Mi ^b , trombone tenor em Dó 1, 2 e 3, eufónio em Dó 1 e 2, tuba em Mi ^b ; tuba em Si ^b	Fliscorne em Si ^b 1 e 2; trompete em Si ^b 1, 2, 3 e 4; trompa em Fá 1, 2, 3 e 4; trombone tenor em Dó 1, 2, 3 e 4; trombone baixo; eufónio em Dó 1 e 2, tuba em Dó.
Cordas friccionadas		Violoncelo e contrabaixo de cordas.
Percussão	Glockenspiel; triângulo; castanholas; tímpanos, prato suspenso; tam-tam; pandeiro; tarola; tambor tenor, pratos e bombo.	Piano, sinos tubulares, glockenspiel, marimba; tímpanos, prato suspenso; tam-tam; pandeiro; tarola; tambor, pratos e bombo.



6. “*ELI, ELI*”

Op. 31/2010

6.1. APRESENTAÇÃO DA OBRA

Com a duração de aproximadamente dezasseis minutos, foi composta no ano de 2010, tal como o compositor menciona na entrevista efetuada em 19 de abril de 2012⁶¹, para participar no Concurso Composicion para Banda de Musica Ciudad de Torrevieja, realizado no ano da sua composição.

6.2. PERSPETIVA HISTÓRICA

A obra foi estreada publicamente no dia 11 de dezembro de 2011, na Sala Suggia da Casa da Música do Porto, pela Banda Sinfónica Portuguesa (BSP) sob a direção artística do maestro Alberto Roque. O concerto foi integralmente constituído por estreias Mundiais, incluindo também "Caligrafias" de Fernando Lapa, "*Alter Ego*" de Daniel Moreira, "*2351 culmen*" de Hélder Bettencourt e "A Vida de Uma Fada" de Bruno Moreira.

A captação sonora da obra, foi efetuada em dezembro de 2011, pela Orquestra de Sopros e Percussão da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML).

No ano da composição desta obra, Luís Cardoso compôs outras obras originais, tais como: "Filarmonia de Aveiro" Op. 29, Marcha para Banda; "Missa *Ave Maris Stella*" Op. 30 para Coro Misto (SATB); "*Magnon*" Op. 32 para Banda de Concerto; "*Theseus and Minotaur*" Op. 33 para trombone alto solo e trombone tenor solo, cinco trombones tenores, três trombones baixos e uma tuba; "*Comendador Nabeiro*", Marcha para Banda. Para além das referidas obras originais, o compositor elaborou 41 arranjos.

6.3. CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS E ESTILÍSTICAS

De acordo com a classificação atribuída pela Editora Molenaar, a obra apresenta um nível de dificuldade técnica e interpretativa seis (difícil) escrita em partitura transposta para uma instrumentação de Banda Sinfónica:

- **Madeiras:** flautim em Dó; flauta em Dó 1 e 2; oboé em Dó 1 e 2; corne inglês em Fá; fagote em Dó 1 e 2; clarinete sopranino em Mi^b; clarinete soprano em Si^b 1, 2, 3 e 4; clarinete baixo em Si^b; saxofone soprano em Si^b; saxofone alto em Mi^b 1 e 2; saxofone tenor em Si^b 1 e 2; saxofone barítono em Mi^b.

⁶¹ Consultar entrevista em Anexos, p. 198.

- **Metais:** trompa em Fá 1, 2, 3 e 4; trompete em Si^b 1, 2, 3 e 4; fliscorne em Si^b 1 e 2; trombone tenor em Dó 1, 2 e 3; trombone baixo em Dó; eufónio em Dó 1 e 2, tuba em Dó.
- **Cordas friccionadas:** violoncelo; contrabaixo de cordas.
- **Percussão:** piano; sinos tubulares; pratos; tarola; prato suspenso; tam-tam; cabaça; clavas; tímpanos; vibrafone; xilofone; tom-toms; glockenspiel.

Na partitura existem indicações de partes opcionais, nomeadamente: intervenção do 1º saxofone alto, na cadência inicial do solo de corne inglês, na ausência deste no ensemble; intervenção do saxofone barítono, nos cc. 23-31, no solo de violoncelo, na ausência deste no ensemble e intervenção do 1º fagote, nos cc. 105-116, na ausência do violoncelo no ensemble.

Existem algumas considerações técnicas mencionadas pelo compositor na partitura: cc. 2-8, pedal no violoncelo e no contrabaixo de cordas *sul tasto*⁶² sem vibrato; o uso da surdina no 1º, 2º e 3º trombone nos cc. 3-5 e cc. 9-10; nos cc. 9-12, o percussionista que toca vibrafone deve pousar uma baqueta de borracha dura sobre o ponto nodal da lâmina, percutir com outra baqueta e fazer deslizar a primeira para o centro da lâmina; cc. 14-18, o pianística carrega no pedal. Simultaneamente, um percussionista realiza um *tremolo* com o batente de triângulo, colocando-o no intervalo das duas cordas indicadas na partitura; cc. 15-18, no naipe de trombones, respirar quando necessário e tocar novamente; cc. 17-18, o uso de surdina na intervenção do 1º trompete; cc. 19-21, o uso de surdina nos trompetes; *Bouché*⁶³ nas trompas em determinadas secções da obra (cc. 23-24; cc. 37-45); c. 32, *flutterzunge* (flatz)⁶⁴ na 2ª flauta, no 1º, 2º e 3º trombone; c. 39, a nota no bombo deve ser tocada com bilros médios/duros de tímpanos; c. 45, a intervenção melódico/rítmica nos tímpanos, deve ser tocada com bilros muito duros.

Ao longo da obra, na descrição do processo composicional, o compositor indica na partitura algumas considerações estilísticas: nos cc. 6-8, pretende-se a criação de

⁶² Indica o oposto de *sul ponticello*. O executante deve tocar com o arco perto do pescoço do instrumento de modo a obter um som suave, aveludado.

⁶³ Timbre extraído quando o executante coloca a mão direita no interior da campânula da trompa.

⁶⁴ Consiste num ornamento ou articulação/tremolo cujo efeito de vibração é produzido pela formação de um som Rrrr circulante.

uma “nuvem sonora” com clarinetes a reproduzir os fragmentos aleatoriamente, com uma curta pausa, mas depois, manter as notas curtas, mas não demasiado rápido; cc. 34-45, o ensemble de saxofones deve funcionar de forma autónoma, liderado pelo 1º saxofone alto até ao último tempo do c. 46; cc. 63-94, pretende-se sacos de plástico que produzam um som crepitante⁶⁵; cc. 105-116, se possível, o 1º fliscorne, o contrabaixo de cordas (em *pizzicato*) e a bateria de *jazz* deverão deslocar-se no palco de maneira a estarem próximos uns dos outros, com o intuito de ter dois agrupamentos, um relacionado com a linguagem jazzística (1º fliscorne, contrabaixo de cordas e bateria de jazz) e outro com a linguagem tonal do período barroco – flautas, oboés e violoncelo (baixo contínuo⁶⁶); nos cc. 131-164, trompas, eufónios e violoncelo, não têm ligação com o contorno estilístico do género *salsa*, associado à música latino-americana; cc. 168-183, 1º clarinete e 1º trompete, não têm ligação com os restantes planos sonoros; cc. 184-189, 1º e 2º trombone, 1º eufónio e 2º fagote começam a ligação com a restante música; cc. 189-207, última citação estilística no piano, deve ser bem audível (o piano deve estar colocado à boca do palco); cc. 245-270, 1ª trompa e piano podem ser deixados livremente (a melodia da trompa está indicada na parte do piano); cc. 273-299, na indicação *sotto voce*⁶⁷, a voz feminina canta a nota superior (5ª nota do modo – *Repercussa*) com a boca não muito aberta, se possível uma oitava acima. A voz masculina canta a nota inferior (1ª nota do modo – *Finalis*) se possível uma oitava abaixo, com a boca aberta e com os lábios para a frente, obtendo-se um som rico em harmónicos; cc. 274-301, 1º eufónio, 1ª trompa, 1º trombone e 1º fliscorne, realizam um *Organum* Paralelo.

6.4. ANÁLISE HARMÓNICA E FORMAL

A obra está estruturada conforme tabela 38.

Tabela 38 – Estrutura formal da obra.

Introdução	Parte A	Parte B	Parte C	Coda
c. 1	cc. 2-32	cc. 33-241	cc. 241-349	cc. 346-349

⁶⁵ Estalos/estalidos como as faíscas que ressaltam da madeira incendiada, ou como o sal que se deita no fogo.

⁶⁶ Linha melódica do baixo, que pode ser figurada/cifrada, percorrendo toda a composição sem interrupções, com o intuito de sustentar a tonalidade.

⁶⁷ Redução intencional do volume vocal ou instrumental, não necessariamente em pianíssimo, mas em voz baixa, retendo a voz.

Na introdução de apenas um compasso, o solo de corne inglês (Fig. 156) cujo motivo melódico inicial, gera o fraseado melódico/rítmico das frases protagonizadas por diferentes instrumentos.



Fig. 156 - Solo inicial do corne inglês.

A parte A caracteriza-se por uma certa aleatoriedade criada a partir do núcleo gerador constituído pelo solo inicial do corne inglês, a nível formal está estruturada em duas secções (Tabela 39).

Tabela 39 – Estrutura formal da Parte A.

Introdução	Secção 1	Secção 2
c. 1	cc. 2-21	cc. 22-32

A secção 1, numa textura de características camerísticas, caracterizada pelo contraponto imitativo, sobre uma ambígua estrutura harmónica com nota pedal no violoncelo (Ré) e no contrabaixo de cordas (Sol), o motivo melódico inicial do solo de corne inglês é explorado segundo a seguinte ordem de intervenção dos instrumentos:

Flautas (Fig. 157)

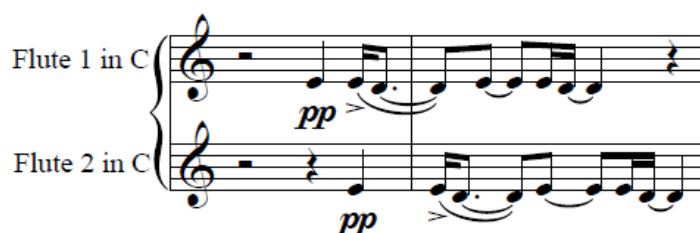


Fig. 157 – Imitação nas flautas (cc. 2-3), Secção 1, Parte A.

fliscornes (Fig. 158);



Fig. 158 – Imitação nos fliscornes (cc. 4-7), Secção 1, Parte A.

e eufónios (Fig. 159)



Fig. 159 – Imitação nos eufónios (cc. 6-8), Secção 1, Parte A.

Nos cc. 6-8, os clarinetes concebem uma nuvem sonora mediante a reprodução aleatória dos fragmentos com uma curta pausa. Simultaneamente, temos uma estrutura homorrítmica nas trompas, cujo contorno melódico está relacionado com o material do solo inicial do corne inglês (Fig. 160).

Fig. 160 – cc. 6-8, Secção 1, Parte A.

Nos cc. 9-12, tímpanos e vibrafone abordam o motivo melódico inicial (Fig. 161).

Fig. 161 – cc. 9-12, Secção 1, Parte A.

Nos cc. 11-14 (Fig. 162) clarinete sopranino anuncia novo fraseado melódico/rítmico, rápido, incisivo, no qual está contido o motivo inicial do solo de corne inglês.



Fig. 162 – Clarinete sopranino, cc. 11-14, Secção 1, Parte A.

Nos cc. 14-17 (Fig. 163) fagotes em imitação melódica exploram o motivo inicial do solo de corne inglês, tal como tubas e contrabaixos de cordas, simultaneamente com um *tremolo* no registo grave do piano com base no motivo melódico de 2ª menor.



Fig. 163 – Imitação melódica nos fagotes, cc. 14-17, Secção 1, Parte A.

Nos cc. 17-22, nova mudança da textura, caracterizada pela presença de polirritmia consequente da sobreposição de diferentes linhas contrapontísticas: inicialmente, 1º trompete (com surdina) repete á oitava inferior (Fig. 164) o membro de frase descrito pelo clarinete sopranino nos cc. 11-14 (Fig. 162);

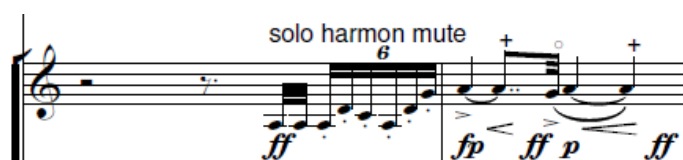


Fig. 164 – Trompete, cc. 17-18, Secção 1, Parte A.

novamente interpretado, pela 2ª flauta à oitava superior, com recurso ao *flutterzunge* (*flatz*) ornamentado pelo flautim e 1ª flauta.⁶⁸

⁶⁸ Consultar Fig. 165, p. 154.

The image shows a musical score for three staves: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), and Flute 2 (Fl.2). The measures are numbered 17, 18, 19, 20, and 21. The Piccolo part has rests in measures 17-19 and then plays a series of notes in measures 20 and 21. Flute 1 and Flute 2 both play complex, rapid passages starting in measure 18. Flute 2 has a 'flattz.' marking above it, indicating a flutter-tongue effect. Dynamics like *mf*, *f*, *ff*, and *fp* are used throughout the passages. There are also slurs and accents over some notes.

Fig. 165 – *Flutterzunge* na 2ª flauta, cc. 17-20, Secção 1, Parte A.

Com início no 4º tempo do compasso 18, a textura é descrita mediante a sobreposição de distintas linhas contrapontísticas: todos os saxofones, exceto saxofone barítono, concebem uma estrutura homorrítmica, na qual está contido o motivo inicial do solo de corne inglês. Simultaneamente, trompetes (com surdina) e trombones a partir do 3º tempo do compasso 19, exploram motivos geradores do solo inicial do corne inglês. Ao utilizar intensidades díspares, o compositor pretende revelar o que considera mais importante⁶⁹.

⁶⁹ Consultar Fig. 166, p. 155.

The musical score for Figure 166, measures 17-21, Section 1, Part A, is a complex orchestral arrangement. It features a woodwind section with Soprano Saxophone, Alto Saxophones 1 and 2, Tenor Saxophones 1 and 2, and a brass section with Trumpets 1, 2, 3, and 4, and Trombones 1, 2, 3, and Bass Trombone. The percussion section includes Toms 1 and 2. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including many trills and triplets. Dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). Performance instructions include 'solo harmon mute' and 'tutti tight cup mute'.

Fig. 166 – cc. 17-21, Secção 1, Parte A.

A textura da secção 2, caracteriza-se pela justaposição do contraponto imitativo baseado na nota Lá, nos tímpanos, piano (registo grave) e contrabaixo de cordas (em *pizzicato*) com um grupo temático constituído pelo tema A no solo violoncelo e tema B no solo de 1º fliscorne, colorido por uma estrutura harmónica no clarinete soprano e clarinetes com a nota pedal (Lá) no clarinete baixo, antecedida por um agregado nas trompas (*bocuhé*).⁷⁰

⁷⁰ Consultar Fig. 167, p. 156.

22

E♭ Cl.
Cl. 1 & 2

Cl. 3 & 4

Hn. (bouché)

B. Cl. (8ª inferior)

Flug. 1 (solo)

Vc. (solo)

S. Bass (pizz.)

Timp.

Pno.

pp *pp* *ppp* *mf* *p*

Fig. 167 – Início (cc. 22-26) da Secção 2, Parte A – Redução.

O compasso 32, em fortíssimo vigoroso e ritmado, têm como função evidenciar um momento de tensão, preparando o início da parte B (Fig. 168).

E♭ Cl. / Picc. 8va-7

Alto Sax. / Ten. Sax.

Ten. Sax. / Bari. Sax.

Hn. / Trpt.

B. Cl. / B. Tbn.

Tba. / Vc. / S. Bass

Pno.

Cymb. / S. D.

fff *ff* *fff* *ff* *f*

flattz (open)

Fig. 168 – c. 32, Secção 2, Parte A – Redução.

A parte *B* (cc. 33-241) sendo a mais extensa da obra, caracteriza-se pela presença de distintas características estilísticas, embora com a omnipresença de temas gerados pelo solo inicial do corne inglês. Formalmente, está organizada conforme a tabela 40.

Tabela 40 – Estrutura formal da Parte *B*.

Secção 1	Ponte	Secção 2	Ponte	Secção 3	Ponte	Secção 4	Secção 5
cc. 33-45	cc. 46-62	cc. 63-94	cc. 95-104	cc. 105-124	cc. 125-132	cc. 133-164	cc. 165-241

A secção 1, escrita em andamento *Allegro moderato* ($\text{♩}=100$) apresenta novos *ostinati*, num processo de crescimento da densidade e uma certa instabilidade rítmica, mediante a presença de polirritmia. Inicia com um *ostinato* de ritmo vivo de carácter *marcato* nos clarinetes, juntamente com outro *ostinato* no clarinete baixo, trombone baixo, tuba, violoncelo (*pizzicato*), contrabaixo de cordas (*pizzicato*), piano (registo grave) e o plano sonoro (liderado pelo 1º saxofone alto) realizado de forma autónoma pelos saxofones altos, tenores e saxofone barítono no qual é recorrente a alternância relativamente à organização dos respetivos tempos e acentuações. A harmonia é sustentada pelos *ostinati* dos instrumentos de tessitura grave (Fig. 169).

Allegro Moderato $\text{♩}=100$

Cl. 1, 2, 3 & 4 *ff*

Alto Sax. 1 & 2 *mf*

Ten. Sax. 1 & 2 *mf*

B. Cl. / B. Tbn. / Tba. *mf*

Vc. (*pizz*) / S. Bass (*pizz*) *mf*

Pno. *ff*

Fig. 169 – cc. 33-36, Secção 1, Parte *B* – Redução.

A partir do compasso 37, o acréscimo da densidade caracteriza-se essencialmente pelo recurso à homofonia nas trompas e trompetes; pela intervenção nos cc. 39-44, de fagotes, trombones e xilofone, cuja conjugação de timbres distintos, retrata o contorno melódico dos clarinetes, interpretando o *ostinato* anteriormente interpretado

por clarinete baixo, trombone baixo, tuba, violoncelo, contrabaixo de cordas e piano (registro grave); pela fusão de diferentes fraseados melódicos caracterizada pelas intervenções do flautim, flautas, 1º oboé, fliscornes e clarinetes nos cc. 44-45 (Fig. 170).

2

42

Ob. 1

Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Cl. 4

Flg. 1 & 2

Hn. 1
Hn. 3
Hn. 2
Hn. 4

Trpt. 1, 2, 3 & 4

Euph. 1 & 2

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3 / Bsn. 1
Bsn. 2

B. Cl. / B. Tbn. / Tba.

S. Bass / Pno.

Tom-Toms

f

ff

fff

Fig. 170 – cc. 37-45, Secção 1, Parte B – Redução.

A identidade da ponte⁷¹ caracterizada pela mudança de compasso e da textura mediante a utilização de mais ou menos instrumentos com diferentes funções, é garantida pela presença de material motivico dos clarinetes, da anterior secção, desta vez também nas tessituras graves.

⁷¹ Consultar Fig. 171, p. 159.

The musical score is for measures 46-53, titled "Ponte, Parte B - Redução". It is written in 3/4 time. The score includes the following instruments and parts:

- Picc. / Fl. 1 & 2 Eb Cl.:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- Ob. 1 & 2 / Eng. Hn. Cl. 1, 2, 3 & 4:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- B. Cl. / B. Tbn. / S. Bass / Pno.:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- Bsn. 1 & 2:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- Timp.:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- S. D.:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- Picc. / Fl. 1 & 2 Eb Cl.:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- Hn.:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- Trpt.:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- Ob. 1 & 2 Cl. 1, 2, 3 & 4 / Sop. Sax.:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- B. Cl. / Bari. Sax. B. Tbn. / Tba. Vc. / S. Bass. Timp.:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- Sfz Cl. / Ten. Sax. 1 & 2 Bari. Sax. / Euph. 1 & 2 Vc.:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- Alto Sax. 1:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- Hn. 1 & 3:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- Alto Sax. / Ten. Sax. 1:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- Hn. 2 & 4:** Measures 46-53, starting at measure 46.
- Ten. Sax. 2:** Measures 46-53, starting at measure 46.

The score includes various dynamics such as *mf*, *ff*, *fff*, *sfz*, and *tr*. The tempo is marked as *3/4*.

Fig. 171 – cc. 46-53, Ponte, Parte B – Redução.

Nos cc. 53-58, verifica-se a presença do motivo inicial do solo de corne inglês, nos instrumentos de tessitura grave, nomeadamente fagotes, saxofone barítono, tuba e contrabaixo de cordas, justaposto com novas estruturas motívicas nos clarinetes e trompetes. Na intervenção de saxofones altos e tenores e trompas, verifica-se uma sucessão cromática de acordes de sexta com uma segunda menor agregada a intervalos de meio-tom. A intervenção de trombone baixo, 2º eufónio, tuba, violoncelo e contrabaixo

de cordas no compasso 62, determina o final da ponte. A colcheia do flautim, saxofone soprano e 1º eufónio na segunda parte do terceiro tempo do compasso 62, prepara o material temático da secção seguinte (Fig. 172).

53

Cl. 1, 2, 3 & 4

Trpt. 1, 2, 3 & 4

Bsn. 1 & 2
Bari. Sax.
Tba. / S. Bass

motivo inicial do solo de corne inglês

58

Alto Sax.
Ten. Sax.
Hn.

Bsn. 1 & 2 / B. Cl.
Bari. Sax. / Tba.

Euph. 1 & 2

Euph. 1

Euph. 2

Vc.

S. Bass

B. Tbn. / Tba.

Sop. Sax.

Anacrusa do tema da secção 2 Picc.

Tom-toms

Timp.

Tom-toms

Fig. 172 – cc. 53-62, Ponte, Parte B – Redução.



A secção 2 (Tabela 41) escrita em andamento *Allegro moderato* ($\text{♩}=100$) formalmente está organizada em forma de dois períodos, ambos com uma estrutura fraseológica *aabb* com repetição do material temático, diferenciando-se pela orquestração e presença de novos *ostinati*.

Tabela 41 – Estrutura formal da Secção 2.

Período 1 (cc. 63-78)				Período 2 (cc. 79-94)			
Frase a1	Frase a2	Frase b1	Frase b2	Frase a1	Frase a2	Frase b1	Frase b2
cc. 63-66	cc. 67-70	cc. 71-74	cc. 75-78	cc. 79-82	cc. 83-86	cc. 87-90	cc. 91-94

Esta secção, assenta na apresentação de novo material temático, segundo uma dança de cariz popular, bem ornamentada que combina com graça o *legato* e o *staccato*, alicerçado na linguagem tonal mediante três melodias paralelas baseadas em distintas tonalidades Maiores, nomeadamente: flautim, na tonalidade de Mi bemol Maior; saxofone soprano, na tonalidade Si Maior e 1º eufónio, na tonalidade de Ré Maior. Segundo o compositor, Com a junção das três linhas melódicas paralelas (flautim, saxofone soprano e 1º eufónio) o compositor pretende um efeito timbrico que joga conjuntamente com o efeito harmónico e com a variedade instrumental:

- Flautim – bisel,
- Saxofone soprano – palheta,
- 1º eufónio – bocal.

Nas quatro frases do período 1, a apresentação do material temático no flautim, saxofone soprano e 1º eufónio segundo uma estrutura motívica *a* () e *b* () evolui sobre a presença de um *ostinato* rítmico nos tímpanos e tom-toms e um *ostinato* rítmico-melódico no trombone baixo, 2º eufónio, tuba, violoncelo, contrabaixo de cordas e piano. A intervenção do piano retrata uma espécie de realejo associado ao ambiente popular. Simultaneamente, alguns executantes, utilizam sacos de plástico para através de um movimento rotativo, produzir pequenos ruídos similares ao estalar das faíscas que saltam da madeira incendiada⁷².

⁷² Consultar Fig. 173, p. 162.

The musical score for Figure 173 is a reduction of Phrase a1. It is written in 6/8 time and spans 12 measures. The instruments listed on the left are Picc., Sop. Sax., Euph. 1, Euph. 2, Vc., B. Tbn., Tba., S. Bass, Pno., Timp., and Toms. The melody is primarily in the Picc. and Sop. Sax. staves. The lower section includes Pno., Timp., and Toms. Dynamics include *mf*, *f*, and *mf*. Annotations include "Frase a1", "anacrusa para a frase seguinte", and "Início da frase a2".

Fig. 173 – Frase a1, Período 1, Secção 2, Parte B - Redução.

Embora se mantenha o mesmo material temático, a textura do período 2 difere do anterior, tendo em conta o acréscimo da densidade e da polirritmia: entradas sucessivas de trombones (c. 79), trompas (c. 80) e trompetes (c. 87), segundo uma determinada estrutura harmónica; nova estrutura motívica no piano; *ostinato* rítmico na percussão, desta vez na tarola em detrimento dos tom-toms. Os executantes com sacos de plástico, passam a realizar um *ostinato* rítmico, guarneecendo o carácter popular da melodia principal.⁷³

⁷³ Consultar Fig. 174, p. 163.

Frase a1 Início da frase a2

The musical score for Figure 174 spans measures 79 to 84. It features the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, starting in measure 79.
- Sop. Sax.**: Soprano Saxophone.
- Anacrusa da frase a1**: Anacrusis of phrase a1, indicated by an arrow pointing to the start of the Euph. 1 part.
- Euph. 1**: Euphonium 1.
- Euph. 2**: Euphonium 2.
- Vc.**: Violoncello.
- B. Tbn.**: Baritone Trombone.
- Tba.**: Trombone.
- S. Bass**: Sub Bass.
- mf**: Mezzo-forte dynamic marking.
- Plastic Bag**: A specific sound effect or technique indicated by an arrow.
- Hn.**: Horns, parts 1, 2, 3, and 4.
- Tbn. 1, 2 & 3**: Trombones 1, 2, and 3.
- Piano**: Grand piano, with a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.
- Timp.**: Timpani.
- S. D.**: Snare Drum, with a rhythmic pattern.

Fig. 174 – Frase a1, Período 2, Secção 2, Parte B - Redução.

A ponte escrita em andamento *Allegro moderato* ($\text{♩} = 100$) auxilia a função modulatória de passagem entre a secção 2 e a secção 3. É com base no motivo do tema inicial do solo de corne inglês, no xilofone e no registo agudo e sobre agudo do piano, que se inicia esta ponte cuja textura menos densa devido à presença de menos instrumentos, é um sinal indicador da menor densidade que caracteriza a próxima secção. O material melódico/rítmico descrito pelos trompetes nos cc. 53-58 (fig. 172, p. 160) é retomado embora com outra organização melódica, pelos fliscornes. Os trombones estruturam uma sequência harmónica ascendente e descendente por quintas em *glissando*, a par da intervenção das flautas com melodias paralelas por terceiras, apoiadas no motivo gerador do solo inicial do corne inglês. Com base neste motivo, uma

melodia no 1º clarinete acompanhada pelo 2º, 3 e 4º clarinete, finaliza a ponte e a consequente transição para a secção 3 (Fig. 175).

The musical score for Figure 175 is divided into two systems. The first system, starting at measure 95, features a 3/4 time signature. It includes staves for Flutes 1 & 2 (Fl. 1 & 2), Horns 1, 2, 3 & 4 (Hn. 1, 2, 3 & 4), Piano (Pno.), Xylophone (Xyl.), Flugelhorn 1 & 2 (Flug. 1 & 2), Bassoons 1 & 2 (Bsn. 1 & 2), Trombones 1, 2 & 3 and Baritone Trombone (Tbn. 1, 2 & 3 B. Tbn.), Violoncello and Double Bass (Vc. (pizz.) S. Bass (pizz.)), and Timpani/Toms (Timp. / Toms). The second system, starting at measure 100, features a 2/4 time signature and includes staves for Alto Saxophone 1 (Alto Sax. 1), Clarinet 1 (Cl. 1), and Clarinets 2, 3 & 4 (Cl. 2, 3 & 4). The score includes various dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *f*, as well as performance instructions like *gliss.*, *pizz.*, and *tr*. A box labeled 'motivo inicial do solo de corne inglês' points to a specific melodic motif in the Flute 1 & 2 staff.

Fig. 175 – Ponte, Parte B-Redução.

A secção 3, a nível formal está estruturada em três frases (Tabela 42).

Tabela 42 – Estrutura formal da Secção 3.

Frase a	Frase b	Frase c
cc. 105-111	cc. 111-116	cc. 117-124

Escritas num *Andante* ($\text{♩}=60$), as frases *a* e *b*, distinguem-se pelo facto de na segunda frase, as intervenções alternadas de flautas e oboés, se processarem de forma mais cerrada, como uma espécie de *stretto*, contrariamente ao ocorrido na primeira frase. Tal motivo, justifica, no meu entender a divisão dos cc. 105-116 em duas frases. O processo composicional das duas frases caracteriza-se pela simultaneidade de dois estilos musicais distintos:

- estilo jazzístico, identificado pelos ritmos sincopados, vibratos, variedade de ataques, inflexões específicas, uma capacidade expressiva e cantante na melodia principal, assim como, o alargamento do sistema de acordes a uma estrutura superior à tríade (acordes de sétima e de nona) no sistema do piano. A própria formação instrumental associada ao *jazz*, composta por contrabaixo de cordas (com *pizzicato*), piano, bateria e 1º fliscorne, “...os primeiros grupos instrumentais de *jazz* (*jazz-band*) aparecidos no berço do *jazz*, Nova Orleães, eram formados por uma «secção rítmica», composta, em geral, de bateria, piano e banjo ou guitarra (a que depois veio juntar-se o contrabaixo de cordas com os seus *pizzicati*), e uma «secção melódica», que compreendia um ou dois cornetins, um trombone, um clarinete e, por vezes um violino...”⁷⁴.
- estilo barroco descrito pela intervenção das flautas, oboés e violoncelo. Com esta combinação tímbrica, o compositor pretende retratar a Trio/Sonata do período barroco, na qual, sobre um baixo contínuo (violoncelo) duas linhas melódicas agudas alternadamente interpretadas por flautas e oboés, trocam constantemente motivos⁷⁵. Da harmonia tonal construída sobre as notas de uma escala Maior com centro tonal em Sol, resultam acordes Maiores e menores no estado fundamental e na primeira inversão, assim como acorde de sétima da dominante (c. 108-1º e 2º tempo) acorde de sétima diminuta (c. 112-1º tempo). Na relação das melodias com a harmonia implícita, verifica-se o recurso a notas estranhas aos acordes, nomeadamente o ornato (O), a nota de passagem (P) e o retardo (R) este último dando à música um impulso decisivo. A tonicização que momentaneamente remete para outro modo, resulta da alteração cromática de uma nota da tonalidade principal (cc. 113-114). No

⁷⁴ BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes (1958) “Dicionário de Música (ilustrado)”. Lisboa: Edições Cosmos, vol. II, p. 45.

⁷⁵ Consultar Fig. 176, p. 166.

decorrer das frases, a relação harmónica mais utilizada é a sequência Dominante-Tónica, com recurso ao trítono para afirmar a tonalidade.

105 **Andante** ♩=60

ESTILO BARROCO

Fl. 1 & 2 *mf*

Ob. 1 & 2 arco (contínuo) *P*

Vc. *mf*

ESTILO JAZZÍSTICO

Flug. 1 *mf*

S. Bass *mf*

Pno. *mf*

Drum Set (Brushes) 3

Dr. B.D. S.D. Pedal hit-hat

107

mf

O

R

3

Crash 3

Fig. 176 – cc. 105-108, Frase a, Secção 3, Parte B.

A frase *c* (Fig. 177) escrita em andamento *Allegro* ($\text{♩} = 120$) contrastante com a anterior, caracteriza-se pela sobreposição de diferentes planos sonoros: um realizado pelas trompas, que com distinta organização melódica, executam o fraseado descrito pelos fliscornes nos cc. 96-101, outro, no qual alguns instrumentistas que não tocam, falam entre si, mediante um diálogo curto e rápido, com a intervenção do flautim, clarinete sopranino e saxofone sopranino, que com outra estrutura rítmica, interpretam o fraseado melódico, descrito pelo clarinete sopranino nos cc. 11-14 (Fig. 162, p. 153) e outro, nos saxofones altos, tenores, saxofone barítono, e nos trompetes, que nos remete para a música popular dos países latino-americanos, mais propriamente no género *sa/sa*. As trompas realizam uma estrutura harmónica baseada na tríade menor (acorde de Sol menor) com uma segunda agregada, sem qualquer relação com os restantes planos sonoros.

Fig. 177 – cc. 117-124, Frase *c*, Secção 3, Parte *B* – Redução.

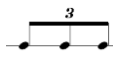
A secção 4, escrita no andamento da secção anterior, formalmente está organizada conforme a tabela 43.

Tabela 43 – Estrutura formal da Secção 4.

Introdução	Frase a1	Frase a2	Frase b	Frase c
cc. 125-132	cc. 133-140	cc. 141-147	cc. 148-156	cc. 157-164

Na introdução, a harmonia no acorde de Sol menor com sétima, é estruturada por saxofones altos e tenores, trompetes e trombones, segundo uma estrutura rítmica bem definida, baseada no contratempo, simultaneamente com um *ostinato* alternadamente apresentado pelos grupos flautas/oboés e clarinetes, que, tal como o compositor menciona na entrevista efetuada a 21 de fevereiro de 2013⁷⁶, cria uma certa instabilidade rítmica, pelo facto de o motivo em tercina estar acentuado em hemíola (Fig. 178).

Fig. 178 – cc. 125-128, Introdução, Secção 4, Parte B – Redução.

Nas frases a1 e a2, sobre uma base harmónica no piano, um *ostinato* fundamentado no motivo  alternadamente apresentado pelos grupos flautas/oboés e clarinetes, um *ostinato* no contrabaixo de cordas e *ostinati* na percussão, verifica-se a sobreposição de dois temas distintos: um tema, associado ao género *salsa*, apresentado por saxofones altos, tenores e saxofone barítono; um segundo tema baseado no modo Eólio em Fá, sem qualquer relação com os restantes planos sonoros, nas trompas, eufónios e violoncelo, como uma antevisão do tema principal da secção 5⁷⁷.

⁷⁶ Consultar a entrevista em Anexos, pp. 200 e 201.

⁷⁷ Consultar Fig. 179, p. 169.

The musical score for Fig. 179 is a reduction of a complex orchestral passage. It begins at measure 137. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets) and strings (Alto Saxophones, Tenor Saxophones, Baritone Saxophone) play a dense texture of triplets and sixteenth notes. The brass section (Horns, Euphoniums, Violoncello) provides a melodic line. The percussion section (Cabassa, Clavichord, Toms-Toms, and DR) provides a rhythmic foundation. The piano part (Pno.) plays a complex harmonic accompaniment. The score is marked with 'p' for piano and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fig. 179 – Frase a1, Secção 4, Parte B – Redução.

Na frase b^{78} , sobre uma base harmónica com acordes no piano e *ostinati* nas flautas/oboés, clarinetes, contrabaixo de cordas e percussão, trompetes, 1º, 2º e 3º trombone, retomam o cariz do género *sa/sa*, dando sequência ao discurso musical dos saxofones altos, tenores e saxofone barítono, exposto nos cc. 133-148. Conjuntamente, trompas, eufónios e violoncelo, descrevem nova melodia baseada tal como a anterior, na linguagem modal, mais propriamente no modo Eólio em Fá.

⁷⁸ Consultar Fig. 180, p. 170.

149

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2

Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Cl. 4

Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trpt. 4

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3

Hn. 1, 2, 3 & 4
Euph. 1 & 2
Vc.

S. Bass

Pno.

Cabassa

Clv.

Toms-Toms

DR.

153

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2

Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Cl. 4

Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trpt. 4

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3

Hn. 1, 2, 3 & 4
Euph. 1 & 2
Vc.

S. Bass

Pno.

Cabassa

Clv.

Toms-Toms

DR.

Fig. 180 – Frase b, Secção 4, Parte B – Redução.

Na frase c (Fig. 181) trompas, eufónios e violoncelo, descrevem um arco melódico descendente, segundo uma sucessão de notas que descreve o modo Eólio em Fá, com finalização cadencial nos cc. 163-164, concluindo desta forma a secção 4, e simultaneamente prefigura a utilização do centro harmónico em Fá na secção seguinte.

The musical score for Figure 181 is divided into two systems. The first system covers measures 157 to 160, and the second system covers measures 160 to 164. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, Cl. 4, Hn. 1, 2, 3 & 4, Euph. 1 & 2, Vc., B. Cl., S. Bass, Pno., Cabassa, Clv., Toms-Toms, and DR. The score shows a complex arrangement of woodwinds and strings, with a descending melodic line in the woodwinds and strings, and a cadential finish in measures 163-164. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. The cabassa and clavichord provide a steady accompaniment. The toms-toms and double bass play a simple, rhythmic pattern. The horns and euphoniums play a descending melodic line, which is the focus of the text description.

Fig. 181 – Frase c, Secção 4, Parte B – Redução.

Na secção 5, última da parte *B*, o compositor utiliza a linguagem tonal na descrição do processo composicional, sendo utilizada a tonalidade de Fá menor. Na construção das melodias, verifica-se a presença de movimentos melódicos de carácter atrativo (Réb-Do; Fá-Mib-Fá) preponderantes na caracterização da tonalidade. O contexto harmónico é estruturado fundamentalmente com acordes maiores e menores no estado fundamental e primeira inversão, construídos sobre o primeiro, sexto e quinto grau; acordes de sétima construídos sobre o segundo, quinto (acorde de sétima da dominante - c. 180) sexto e sétimo grau (acorde de sétima diminuta – c. 185). Na relação dos elementos melódicos com a harmonia subjacente, as dissonâncias ornamentais resultam da evolução natural das melodias, com predomínio para o grau conjunto, surgindo deste modo a nota de passagem (P), o ornato (O), a *appoggiatura* (App) e o retardo (R) com o objetivo de criar alguma tensão harmónica, indo ao encontro do cariz romântico pretendido pelo compositor. Refira-se ainda a nível harmónico, a cadência suspensiva com repouso no acorde da Dominante na finalização de frases não conclusivas (c. 180) e a relação harmónica iv-i ou ii-i, sonoridade plagal como encadeamento predileto no decorrer de uma frase, na finalização cadencial de uma secção (cc. 205-207) assim como na finalização da parte *B* (cc. 237-240).

Escrita no andamento da secção anterior, formalmente está organizada em três períodos, com repetição de frases (Tabela 44). Estamos perante uma estrutura simétrica, pois se omitirmos a *coda* do período 3, temos uma ordenação *aabcbaa*.

Tabela 44 – Estrutura formal da Secção 5.

Período 1 (cc. 165-188)			Período 2 (cc. 189-207)		Período 3 (cc. 208-241)		
Frase a1	Frase a2	Frase b	Frase c	Frase b	Frase a1	Frase a2	Coda
cc. 165-172	cc. 173-180	cc. 180-188	cc. 189-199	cc. 199-207	cc. 208-215	cc. 216-223	cc. 224-241

Nas duas primeiras frases do período 1, segundo uma textura tipo Coral, a melodia principal é descrita pelo 2º clarinete, cujo acompanhamento harmónico realizado por 3º clarinete, 1º saxofone alto, 1º saxofone tenor, saxofone barítono, clarinete baixo, 1º fagote, 1º oboé e 1ª flauta (estes dois últimos nos cc. 175-180) garante a homogeneidade do ritmo e do contorno melódico da voz principal. Simultaneamente, 1º clarinete e 1º trompete, realizam uma linha melódica sem qualquer vínculo com os restantes planos sonoros, com base no motivo inicial do solo de corne inglês, interpretada pelo 1º fliscorne na parte *A*, com início no compasso 24 (Fig. 167, p. 156). A finalização da segunda frase com uma cadência suspensiva no acorde de sétima da dominante no estado

fundamental, realçada pela presença de 2ª e 4ª trompa, 3º trombone, trombone baixo e tuba, constitui uma preparação para a frase seguinte (Fig. 182).

165

solí with Cl. 1 / Trpt. 1

mf

Cl. 2

Cl. 3 / Alto Sax. 1

p

mp

Ten. Sax. / Bari Sax.

B. Cl. / Bsn. 1

p

mp

173

Fl. 1 / Ob. 1

mp

Melodia de caráter tonal (Fá menor)

Sensibilização da Dominante

Sensibilização da Tónica (Fá)

3

3

3

p

P

APP

R

O

R

p

Hn. 2

Hn. 4

Tbn. 3

B. Tbn.

Tba.

p

Acorde de 7ª da Dominante (estado fundamental)

Fig. 182 – Frases a1 e a2, Período 1, Secção 5, Parte B – Redução.

Nos cc. 184-187 da frase *b* (Fig. 183), 2º fagote, 2º saxofone tenor, 1º e 2º trombone e 1º eufónio, interpretam com diferente configuração rítmica, o fraseado melódico realizado por clarinete baixo, saxofones tenores, saxofone barítono, eufónios e violoncelo nos cc. 50-52 (Fig. 171, p. 159). A nível harmónico, refira-se a presença dos acordes de sétima da dominante e sétima menor com uma tríade diminuta, respetivamente nos compassos 185 (1º tempo) e 186 (2º tempo) estruturados por 2ª e 4ª trompa, 3º trombone, trombone baixo, 2º fagote, tuba, cuja relação com as melodias, se conclui a nível ornamental, a presença de *appoggiatura* (*App*), retardo (*R*) e nota de passagem (*P*), caracterizando mais uma vez, o cariz romântico pretendido pelo compositor.

Fig. 183 – cc. 184-187, Frase *b*, Período 1, Secção 5, Parte *B* – Redução.

Relativamente ao período 2, na entrevista efetuada no dia 21 de Fevereiro de 2013⁷⁹, o compositor referiu que no compasso 189, inicia a última citação estilística do piano, que nos remete para o estilo romântico de Franz Liszt. Com base nos motivos rítmicos *a* (— — — — —) e *b* (— — —), o piano evolui numa sequência harmónica segundo uma textura pouco densa, de características camerísticas. A melodia principal na 1ª flauta e no 1º oboé é harmonicamente acompanhada pelo 1º fagote, 2º e 3º clarinete, clarinete

⁷⁹ Consultar entrevista em Anexos, p. 200.

baixo, 1º saxofone alto, 1º saxofone tenor, saxofone barítono, 2ª e 4ª trompete, 3º trombone, trombone baixo, cuja intervenção da tuba nos cc. 193-194, reforça a finalização cadencial desta primeira frase. Progressivamente, verifica-se um acréscimo de intensidade cujo clímax é alcançado no segundo tempo do compasso 195, realçando o acorde de nona da dominante menor. A intervenção do piano, reforça o cariz romântico pretendido pelo compositor, tendo em conta a presença em arpejo de determinadas harmonias, tais como: acorde de quinta aumentada (c. 192 - 1º tempo), acorde de quinta diminuta (c. 191 - 2º tempo), acorde de sétima diminuta (c. 193). Da junção da estrutura harmónica descrita pelo piano com a evolução melódica dos sopros, resultam notas ornamentais já utilizadas no período 1, com o intuito de criar tensão harmónica (Fig. 184).

The musical score for measures 189-195 is presented in a multi-staff format. The instruments listed on the left are: Fl. 1 / Ob. 1, Cl. 2 / Trpt. 2, Cl. 3 / Alto Sax. / Trpt. 4, Ten. Sax. / Bari. Sax. / Tbn. 3, Bsn. 1 / B. Cl. / B. Tbn., Tba., and Pno. The piano part (Pno.) is at the bottom, showing arpeggiated chords with labels: 'Acorde de 5ª diminuta', 'Acorde de 5ª aumentada', and 'Acorde de 7ª diminuta'. The woodwind and brass parts show melodic lines with dynamics like *p*, *cresc. poco a poco*, and *f*. The tuba (Tba.) enters in measures 193-194. The score ends with a final chord in measure 195.

Fig. 184 – cc. 189-195, Frase c, Período 2, Secção 5, Parte B – Redução.

Nas frases *a1* e *a2* do período 3, segundo uma textura tipo Coral⁸⁰, a melodia principal proveniente do período 1 (Fig. 182, p. 173) é novamente realizada pelo 2º clarinete, sendo o acompanhamento harmónico estruturado pelo 1º fagote, 3º clarinete, clarinete baixo, 1º saxofone alto, 1º saxofone tenor, saxofone barítono, 2ª e 4ª trompa, 3º trombone, trombone baixo e tuba. Na frase *a2*, a partir do compasso 218, verifica-se o acréscimo da densidade mediante inclusão da 1ª flauta, 1º oboé, contrabaixo de cordas e tuba. Tal como a frase *a2* do período 1, esta frase finaliza com uma cadência suspensiva no acorde de sétima da dominante no estado fundamental.

⁸⁰ Consultar Fig. 185, p. 176.

208 Cl. 2

Cl. 3 / Alto Sax. 1

Ten. Sax. 1 / Bari. Sax.

Bsn. 1 / B. Cl.

Hn. 2 & 4

Tbn. 3

B. Tbn.

Tba.

216

Fl. 1 & Ob. 1

Cl. 2

Cl. 3 / Alto Sax. 1

Ten. Sax. 1 / Bari. Sax.

Bsn. 1 / B. Cl.

Hn. 2

Hn. 4

Tbn. 3

B. Tbn.

Tba. / S. Bass

Melodia de caráter tonal (Fá menor)

Acorde de 7ª da Dominante (estado fundamental)

Fig. 185 – Frases a1 e a2, Período 3, Secção 5, Parte B – Redução.

Na *coda*, verifica-se um acréscimo gradual de densidade, devido à sobreposição de mais instrumentos, mais fraseados melódicos, embora não se verifique o incremento de material novo. No compasso 233, alcança-se o momento de clímax de densidade, mediante a presença de todos os instrumentos de sopro e o pico de intensidade (*ff*)

seguindo-se uma textura, na qual a melodia principal descendente, com anacrusa no compasso 232 (2º tempo) proveniente da última frase da secção 4 (Fig. 181, p. 171) é interpretada por flautim, 1ª flauta, 1º oboé, clarinete sopranino, 1º e 2º clarinete, saxofone soprano, 1º trompete, 1º fliscorne e 1º eufónio, sendo homofonicamente acompanhada pelos restantes, segundo uma sequência de acordes, rumo a uma relação harmónica com sonoridade plagal (subdominante-tónica) para finalizar a parte *B* da obra (Fig. 186).

Fig. 186 – cc. 233-240, Coda, Parte *B* – Redução.

Parte C (cc. 241-349) – Escrita em andamento Lento ($\text{♩} = 50$) caracteriza-se pelo afastamento dos temas anteriores e apresentação de novo material temático, baseado na linguagem modal, mais propriamente, no modo Dórico em Lá. A nível formal, está estruturada conforme a tabela 45.

Tabela 45 – Estrutura formal da Parte *C*.

Introdução	Secção 1	Secção 2	Secção 3	Secção 4	Coda
cc. 241-246	cc. 247-272	cc. 273-301	cc. 302-324	cc. 325-345	cc. 346-349

Após uma introdução de seis compassos, segue-se a secção 1 formalmente estruturada em forma de dois períodos, com uma divisão fraseológica *ab* (Tabela 46).

Tabela 46 – Estrutura formal da Secção 1.

Período 1 (cc. 247-259)		Período 2 (cc. 260-272)	
Frase a	Frase b	Frase a	Frase b
cc. 247-251	cc. 252-259	cc. 260-266	cc. 267-272

O novo material temático é monodicamente apresentado pela 1ª trompa, juntamente com o piano que realiza uma nota pedal em duas oitavas graves, na *Finalis* do modo (Fig. 187).

241 Tempo primo ♩=50

Hn. 1

Pno.

Glock.

Tempo primo ♩=50

ff

ff

T. - t.

251

Fig. 187 – cc. 241-259, Secção 1, Parte C.

A secção 2 (Tabela 47) formalmente está organizada tal como a secção precedente.

Tabela 47 – Estrutura formal da Secção 2.

Período 1 (cc. 273-286)		Período 2 (cc. 287-301)	
Frase a	Frase b	Frase a	Frase b
cc. 273-278	cc. 279-286	cc. 287-293	cc. 294-301

Nesta secção, um *organum* paralelo no qual “...uma melodia do cantochão interpretada por uma voz, a *vox principalis*, é duplicada à quinta ou à quarta inferior por uma segunda voz, a *vox organalis*; qualquer das vozes, ou as duas, podem ainda ser duplicadas à oitava...”⁸¹ é descrito por quatro instrumentos: a melodia principal realizada pela 1ª trompa e 1º eufónio (Fig. 188);

Fig. 188 – Melodia principal (*vox principalis*), Períodos 1 e 2, Secção 2, Parte C – Redução.

a segunda voz (*vox organalis*) a um intervalo de quinta perfeita inferior, é realizada pelo 1º trombone e duplicada a um intervalo de oitava superior pelo 1º fliscorne (Fig. 189).

Fig. 189 – Segunda voz (*Vox organalis*), Períodos 1 e 2, Secção 2, Parte C – Redução.

Simultaneamente, o compositor utiliza as vozes humanas: a voz feminina a cantar com a boca não muito aberta, a nota superior (*Repercussa*) se possível a uma oitava acima e a voz masculina a cantar a nota inferior (*Finalis*) se possível uma oitava abaixo, com a boca aberta e os lábios para a frente. Com esta textura vocal e instrumental, o

⁸¹ GROUT, Donald J. e PALISCA Claude V. (1997) “História da Música Ocidental”. Lisboa: Gradiva-Publicações, L.da, p. 98.

compositor reforça o cariz modal característico do cantochão da época medieval presente em toda a parte C da obra (Fig. 190).

Fig. 190 – Frases a e b, Período 1, Secção 2, Parte C – Redução.

A nível formal, a secção 3 (Tabela 48) está estruturada tal como a anterior secção, contrastando pela orquestração (apenas intervêm as madeiras) e recorrente alternância de compassos (u.t. $\frac{1}{2}$ e u.t. $\frac{3}{4}$).

Tabela 48 – Estrutura formal da Secção 3.

Período 1 (cc. 302-312)		Período 2 (cc. 313-324)	
Frase a	Frase b	Frase a	Frase b
cc. 302-305	cc. 306-312	cc. 313-317	cc. 318-324

Na entrevista efetuada no dia 21 de Fevereiro de 2013⁸², relativamente à alternância de compasso, o compositor mencionou que nas duas primeiras secções, devido à introdução das vozes a partir do compasso 273, optou por um compasso de dois

tempos $\frac{3}{2}$. A partir do compasso 302, a alternância de compasso resulta das acentuações das frases desejadas pelo compositor. Este, justifica a utilização do

compasso $\frac{3}{4}$ pelo facto de na escrita atual, não existir um compasso com apenas um tempo, cuja unidade de tempo é a mínima com ponto.

⁸² Consultar entrevista em Anexos, p. 201.

“...Um embelezamento possível consistia em acrescentar mais duas vozes, duplicando cada uma delas uma das melodias do *organum* a duas vozes...”⁸³. As duas melodias paralelas em estilo *organum* paralelo, provenientes da secção anterior são assim descritas: a melodia principal (*vox principalis*) é interpretada por flautim, 1º oboé, 1º clarinete, 2º fagote e saxofone barítono; a segunda melodia (*vox organalis*) é interpretada por 1º fagote, clarinete baixo, clarinete sopranino e saxofone soprano (Fig. 191).

Fig. 191 – Melodias paralelas das Frases a e b, Período 1, Secção 3, Parte C – Redução.

A harmonia resulta da sustentação de notas das duas melodias por parte dos restantes instrumentos, suscitando um efeito artificial de reverberação⁸⁴.

- a sustentação de notas da melodia principal nas flautas, 2º oboé, corne inglês, saxofones altos e tenores;
- a sustentação de notas da segunda voz no 2º, 3º e 4º clarinete.

⁸³ GROUT, Donald J. e PALISCA Claude V. (1997) “História da Música Ocidental”. Lisboa: Gradiva-Publicações, L.da, p. 98.

⁸⁴ Consultar Fig. 192, p. 182.

The musical score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and saxophones. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) throughout. The melodic line is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The woodwinds and brass parts provide harmonic support, often playing sustained notes or simple rhythmic patterns. The saxophone section also contributes to the overall texture with melodic and harmonic lines.

Fig. 192 – Frases a e b, Período 1, Secção 3, Parte C.


Embora ligeiramente mais curta, a secção 4 está organizada segundo a estrutura formal das duas anteriores secções, isto é, em forma de dois períodos, com uma disposição frásica *ab* (Tabela 49), mantendo-se a alternância de compassos (u.t. ♩ e u.t. ♩).

Tabela 49 – Estrutura formal da Secção 4.

Período 1 (cc. 325-335)		Período 2 (cc. 336-345)	
Frase a	Frase b	Frase a	Frase b
cc. 325-328	cc. 329-335	cc. 336-340	cc. 341-345

Numa textura caracterizada pela presença de todos os instrumentos⁸⁵, a componente melódica estruturada segundo um *organum* paralelo a duas vozes, está organizada da seguinte forma: a melodia principal é descrita por flautim, 1º oboé, 1º clarinete e 1º trompete; a segunda voz, por clarinete sopranino, saxofone soprano, 3ª trompa, eufónios e violoncelo. A harmonia emerge da sustentação de notas das duas melodias, sobre uma pedal na *Finalis* (Lá) e na *Repercussa* (Mi) nos instrumentos de tessitura grave:

- a sustentação de notas da melodia principal (*Vox Principalis*) nas flautas, 2º oboé, corne inglês, saxofones altos e tenores, 2ª trompa, 2º trompete, 1º fliscorne e 3º trombone;
- a sustentação de notas da segunda voz (*Vox Organalis*) no 2º, 3º e 4º clarinete, 1ª e 4ª trompa, 3º e 4º trompete, 2º fliscorne, 1º e 2º trombone, trombone baixo;
- nota pedal com base nas duas notas principais (Lá – Mi) do modo Dórico em Lá, nos fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono, tubas (*divisi*) e contrabaixos de cordas (*divisi*).

Simultaneamente, verifica-se um acréscimo progressivo da intensidade na percussão partindo do *ppp* até alcançar o clímax em *ff* no compasso 345 (início da *coda*). Com base no motivo , o piano efetua um movimento melódico ascendente e descendente, do registo grave ao agudo e do agudo ao grave, segundo uma estrutura harmónica de duas notas com base no intervalo de quarta e quinta perfeita. Os sinos tubulares realçam as duas notas fundamentais (Lá - Mi) do modo Dórico em Lá.

⁸⁵ Consultar Fig. 193, p. 184

224

Pic.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Eng. Hn.

Bsn. 1

Bsn. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Cl. 4

B. Cl.

Sop. Sax.

Alto Sax. 1

Alto Sax. 2

Ten. Sax. 1

Ten. Sax. 2

Bari. Sax.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Trpt. 1

Trpt. 2

Trpt. 3

Trpt. 4

Flug. 1

Flug. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn.

Euph. 1

Euph. 2

Tba.

Vc.

S. Bass

Piano

Tubular Bells

Timpani

Snare Drum

Snare Drum

ppp *cres. poco a poco* *mf* *cres. poco a poco*

Fig. 193 – Frases a e b, Período 1, Secção 4, Parte C.

A *coda* de quatro compassos (Fig. 194) momento de grande tensão instrumental, constitui o clímax da obra, com uma intensidade em fortíssimo. Saxofones altos e tenores, trompas e eufônios, reforçam o final da obra, como que invocando o nome “*Eli, Eli*” pela última vez, sobre um trémolo nos tímpanos na nota Lá, um trémolo no registro grave do piano e uma pedal nas notas principais do modo Dórico em Lá nos instrumentos de tessitura grave:

- Lá (*Finalis*) – 1º fagote, saxofone barítono, 3º trombone, tuba, contrabaixo de cordas;
- Mi (*Repercussa*) – 2º fagote, clarinete baixo, 1º e 2º trombone, trombone baixo, tuba, violoncelo e contrabaixo de cordas.

346

Picc.

Fl. 1 & 2
Ob. 1 & 2
Eng. Hn. / Cl. 1
Trpt. 1 & 2 / Flug. 1 *sempre f* *cresc.* *ff*

E \flat Cl.
Cl. 2, 3 & 4 / Sop. Sax. / Trpt. 3 & 4 / Flug. 2 *ff*

Alto Sax. 1 & 2 / Ten. Sax. 1 & 2 / Hn. 1, 2, 3 & 4 / Euph. 1 & 2 *sempre f* *cresc.* *ff*

Bsn. 1 & 2
B. Cl. / Bari. Sax.
Tbn. 1, 2 & 3
B. Tbn. / Tba.
Vc. / S. Bass *sempre f* *cresc.* *ff*

Pno. *ff*

Glock. *ff*

Timp. *ff*

S. D. / T. - t. *ff*

Fig. 194 – *Coda* – Redução.

6.5. SÍNTESE DAS CARACTERÍSTICAS GERAIS DA OBRA.

“*Eli, Eli*” apresenta um caráter totalmente distinto das outras três obras, que são objeto de estudo nesta Tese, sendo a que apresenta um nível de dificuldade técnica e interpretativa seis (difícil) conforme classificação da Editora Molenaar. Não obstante a complexidade estilística em relação às três anteriores obras, mantém-se a forma geral utilizada, em “*Romanesco*” e “*Annus Primus*”, isto é, divisão em três partes com uma Introdução e uma *Coda*, cujas pontes entre secções, assumem um papel preponderante na coerência da obra, desenvolvimento e exploração de estruturas motivicas e do contexto musical a nível harmónico. A Introdução de apenas um compasso, assume um papel fundamental no desenvolvimento da obra, pela organização de temas gerados a partir do motivo melódico inicial do solo de corne inglês (Fig. 195), protagonizados por diferentes instrumentos na parte A (Fig. 161, p. 152) e na parte B (Fig. 172, p. 160).

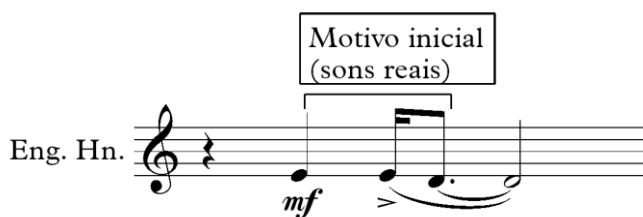


Fig. 195 – Motivo inicial do solo de corne inglês, início de “*Eli, Eli*”.

Na parte A, o compositor desenvolve e explora o motivo inicial do solo de corne inglês: mediante a utilização do contraponto imitativo entre dois instrumentos do mesmo naipe (Fig. 158, p. 151); estrutura homorrítmica concebida por todos os instrumentos do mesmo naipe (Fig. 166, p. 155); intervenção a solo de um instrumento, inserido numa textura caracterizada pela polirritmia, resultante da justaposição de distintas linhas contrapontísticas (Fig. 165, p. 154).

A parte B, caracteriza-se pela presença do motivo melódico inicial do solo inicial do corne inglês (Fig. 172, p. 160) assim como a ominipresença de temas concebidos através do mesmo motivo na construção de frases. O processo composicional utilizado pelo compositor, caracteriza-se pela instabilidade rítmica, consequente da polirritmia gerada pela presença de distintos *ostinati* com diferente organização dos respetivos tempos e acentuações (Fig. 169, p. 157) e pelo facto de uma determinada estrutura motivica estar acentuada em hemíola (Fig. 178, p. 168) assim como, pela presença de diferentes contornos estilísticos associados a diferentes tipos de linguagem musical:

simultaneidade de diferentes linguagens musicais, nomeadamente a linguagem jazzística com a linguagem tonal do período barroco (Fig. 176, p. 166) ou a sobreposição de um tema relacionado com o género *salsa* com um tema baseado na linguagem modal, mais propriamente no modo Eólio (Fig. 179, p. 169); linguagem musical associada ao romantismo do compositor Franz Liszt, através da última citação estilística do piano com início no compasso 189 (Fig. 184, p. 175). Através dos fragmentos das figuras 196 e 197, faço uma analogia entre esta citação estilística, com a Sonata em Si menor S.178 para piano de Franz Liszt. No fragmento da figura 196, com base numa determinada estrutura motivica, Liszt explora o intervalo de oitava perfeita, de forma alternada, conjuntamente com uma sequência harmónica, enquanto que no fragmento da figura 197, constatamos a utilização dos acordes de sétima diminuta em arpejo, subjacente a um determinado discurso melódico, tal como nos cc. 189-195 de “*Eli, Eli*”⁸⁶.



Fig. 196 – cc. 212-216, *Allegro energico*, Sonata em Si menor S. 178 de Franz Liszt.



Acorde de sétima diminuta invertido

Fig. 197 – cc. 153-155, *Allegro energico*, Sonata em Si menor S.178 de Franz Liszt.

⁸⁶ Consultar Fig. 198, p. 188.

Fig. 198 – cc. 189-195, Secção 5, Parte B de “Eli, Eli” – Redução.

A harmonia está subjacente à linguagem musical que caracteriza o processo composicional utilizado pelo compositor ao longo da obra. Deste modo, é necessário fazer uma síntese do contexto utilizado pelo compositor nas partes A e B. Na parte A, verifica-se a presença da tríade com uma segunda agregada (Fig. 160, p. 152) como elemento harmónico contrastante de uma determinada textura; sobreposição de distintos agregados sonoros, harmonia por quintas (Fig. 166, p. 155), acorde de sétima diminuta inserido numa textura com diferentes linhas contrapontísticas (Fig. 167, p. 156). O contexto harmónico da parte B, é caracterizado pela utilização da tríade com uma segunda agregada, e faço aqui um paralelismo com “Tetis” (Fig. 199);

Fig. 199 – Ponte, Parte B de “Eli, Eli” e Ponte, Parte A de “Tetis” – Redução.

harmonia por quintas (Fig. 175, p. 164); harmonia funcional característica da linguagem tonal com base em acordes perfeitos no estado fundamental e na primeira inversão, acorde de sétima da dominante, acorde de sétima diminuta; cadência perfeita (Fig. 176, p. 166) e encadeamento plagal (Fig. 185, p. 176) para determinar a finalização de uma

frase conclusiva e a cadência à dominante na finalização de uma frase não conclusiva (Fig. 185, p. 176); acordes de sétima e de nona consequente associados ao *jazz* (Fig. 176, p. 166) e à música latino-americana mais propriamente ao género *salsa* (Fig. 177, p. 167). No que diz respeito às notas de carácter ornamental, surgem as notas de passagem, ornatos, *appoggiaturas* e retardo.

Afastando-se dos contornos estilísticos das partes A e B, o processo composicional da parte C, baseia-se única e exclusivamente na linguagem modal, sendo utilizado apenas o modo Dórico em Lá, na apresentação monódica do material temático; nas melodias paralelas em estilo *organum* paralelo duplicadas a um intervalo de quinta e oitava (Fig. 191, p. 181). Esta obra é peculiar pela forma como a harmonia é concebida através da presença da voz masculina (*Finalis*) e feminina (*Repercussa*) com diferente colocação vocal (Fig. 190, p. 180) e pela sustentação de notas das duas melodias paralelas em estilo *organum* paralelo, concebendo um efeito artificial de reverberação (Fig. 192, p. 182) tal como ocorrido na obra “*Romanesco*” (Fig. 14, p. 29).

A nível tímbrico, o compositor utiliza uma instrumentação mais alargada comparativamente com “*Romanesco*” e “*Annus Primus*” mas similar à utilizada em “*Tetis*”⁸⁷, excetuando nesta, a inclusão do saxofone baixo em Sib, 4º trombone, marimba, tambor e bombo.

⁸⁷ Consultar Tabela 50, p. 190.

Tabela 50 – Instrumentação em “*Tetis*” e “*Eli, Eli*”.

	“<i>Tetis</i>”	“<i>Eli, Eli</i>”
Sopros/Madeiras	Flautim em Dó; flauta em Dó 1 e 2; oboé em Dó 1 e 2; corne inglês em Fá; fagote em Dó 1 e 2; clarinete sopranino em Mi ^b ; clarinete soprano em Si ^b 1, 2, 3 e 4; clarinete baixo em Si ^b ; saxofone soprano em Si ^b ; saxofone alto em Mi ^b 1 e 2; saxofone tenor em Si ^b 1 e 2; saxofone barítono em Mi ^b ; saxofone baixo em Si ^b .	Flautim em Dó; flauta em Dó 1 e 2; oboé em Dó 1 e 2; corne inglês em Fá; fagote em Dó 1 e 2; clarinete sopranino em Mi ^b ; clarinete soprano em Si ^b 1, 2, 3 e 4; clarinete baixo em Si ^b ; saxofone soprano em Si ^b ; saxofone alto em Mi ^b 1 e 2; saxofone tenor em Si ^b 1 e 2; saxofone barítono em Mi ^b .
Sopros/Metais	Fliscorne em Si ^b 1 e 2; trompete em Si ^b 1, 2, 3 e 4; trompa em Fá 1, 2, 3 e 4; trombone tenor em Dó 1, 2, 3 e 4; trombone baixo; eufónio em Dó 1 e 2, tuba em Dó.	Fliscorne em Si ^b 1 e 2; trompete em Si ^b 1, 2, 3 e 4; trompa em Fá 1, 2, 3 e 4; trombone tenor em Dó 1, 2 e 3; trombone baixo; eufónio em Dó 1 e 2, tuba em Dó.
Cordas friccionadas	Violoncelo e contrabaixo de cordas.	Violoncelo e contrabaixo de cordas.
Percussão	Piano, sinos tubulares, glockenspiel; marimba; tímpanos, prato suspenso; tam-tam; pandeiro; tarola; tambor, pratos e bombo.	Piano, sinos tubulares, glockenspiel; vibrafone; xilofone; tímpanos, prato suspenso; tam-tam; clavas; tarola; cabaça; tom-toms, pratos.

7. Conclusão

Finalizado o estudo pormenorizado das quatro obras do compositor Luís Cardoso, que foram objeto de estudo desta Tese, é importante referir como foi primordial o conhecimento pormenorizado de todas as características inerentes ao processo composicional utilizado pelo compositor, na implementação de metodologias com vista à planificação de ensaios e preparação do Concerto dirigido pelo autor desta Tese, no dia 5 de maio de 2013, pelas 12h30, com a Banda Amizade-Banda Sinfónica de Aveiro, no auditório do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. A preparação estruturada segundo o estudo das quatro obras, permitiu, de uma forma organizada apreender os elementos integrantes de cada obra e simultaneamente, desenvolver a ligação entre a intuição e a expressão musical, ou seja, desenvolver a interpretação de cada obra. A análise pormenorizada da partitura, permitiu recorrer a elementos composicionais, estruturais formais e interpretativas, tendo como objetivo a memória uniforme da obra, isto é, uma visão generalizada da obra, segundo um rol de elementos estruturais, tais como: estruturas rítmicas e melódicas, harmonia, pontos cadenciais, modos do cantochão utilizados e no caso de “*Eli, Eli*”, tonalidade, forma, ritmo (tempo, compasso, estrutura motívica), fraseado (melódico e harmónico), instrumentação, textura, dinâmicas assim como considerações técnicas e estilísticas. Em suma, foi fundamental o conhecimento relativo ao compositor, à composição e ao período estilístico em que esta se enquadra, de modo a viabilizar as melhores planificações dos ensaios, rumo a um aperfeiçoamento sonoro e à melhor interpretação da obra.

Nas quatro obras, o compositor Luís Cardoso evidencia uma identidade própria segundo o tipo de escrita, relativamente à estrutura e desenvolvimento a nível temático, melódico, harmónico, rítmico, textura e tímbrico. Embora, na entrevista efetuada ao compositor no dia 21 de fevereiro de 2013⁸⁸, este mencione que muito do que compõe advém de um processo composicional intuitivo, após a análise das obras, constata-se que houve da parte do mesmo a intenção em alcançar coerência a nível temático e formal, concebendo cada obra como um todo. A criação a nível temático e motívico, é um aspeto peculiar na caracterização do processo composicional utilizado por Luís Cardoso.

Com exceção para a obra “*Tetis*”, concebida segundo uma macro-estrutura simétrica ABCBA, “*Romanesco*”, “*Annus Primus*” e “*Eli, Eli*”, estão organizadas segundo

⁸⁸ Consultar entrevista em Anexos, p. 199.

uma divisão em três partes, sendo “*Annus Primus*”, a única estruturada com base na forma ternária *ABA*. Embora todas tenham uma *Coda*, apenas “*Annus Primus*” e “*Eli, Eli*” têm uma breve Introdução. Na secção inicial das quatro obras, o compositor apresenta a base de construção dos motivos geradores dos principais temas expostos, desenvolvidos e reexpostos ao longo das diferentes secções. Como exemplos cito: em “*Eli, Eli*”, o motivo inicial do solo de corne inglês, gerador do fraseado apresentado por diferentes instrumentos ao longo das partes *A* e *B*; em “*Tetis*”, o motivo melódico do tema inicial baseado nas três primeiras notas do modo Eólio, como estrutura geradora dos principais motivos da obra.

As pontes, como transições entre secções, para além de conferirem coerência à organização formal, viabilizam o desenvolvimento de estruturas motivicas, do cromatismo e explorar o contexto harmónico. As obras “*Annus Primus*” e “*Tetis*” são as únicas, nas quais o compositor antes da *Coda*, faz uso de uma reexposição, denominada como parte *A'*, como recapitulação dos motivos afluídos na parte *A* (exposição) e nas secções centrais. Por sua vez, em “*Eli, Eli*”, na parte *C*, última da obra, o compositor afasta-se dos contornos estilísticos do material temático das partes *A* e *B*, utilizando apenas a linguagem modal na apresentação de novo material temático.

Em “*Romanesco*”, com base nos temas centrais representativos da narrativa épica, desenvolve-se novo material temático escrito baseado na linguagem modal, segundo uma estrutura rítmica de dança medieval, tipo *saltarello*. desenvolvimento dos temas expostos na parte *A* e posteriormente na parte *A'*.

Os temas apresentam uma estrutura motivica do tipo antecedente-consequente, descritos segundo diferentes formas: textura monódica característica da época medieval, descrita pela apresentação de apenas uma linha melódica, por todos os instrumentos intervenientes (cc. 1-6, Secção 1, Parte A, “*Romanesco*”; cc. 20-24, Secção 1, Parte A, “*Annus Primus*”); textura tipo Coral, identificada pelo acompanhamento harmónico da melodia principal (cc. 64-72, Secção 2, Parte A, “*Annus Primus*”; cc. 208-215, Secção 5, Parte B; “*Eli, Eli*”); textura contrapontística caracterizada pela simultaneidade de diferentes linhas melódicas (cc. 150-154, Secção 1, Parte B, “*Romanesco*”; cc. 116-123, Secção 3, Parte B, “*Tetis*”); movimento paralelo de melodias em estilo nota contra nota (contraponto de 1ª espécie) por terceiras (81-85, Secção 1, Parte B, “*Annus Primus*”) ou por quintas (cc. 52-59, Secção 2, Parte A, “*Romanesco*”) ou por oitavas (cc. 274-286, Secção 2, Parte C, “*Eli, Eli*”) tipo *organum* paralelo.

Ainda no que diz respeito ao material temático, na obra “*Eli, Eli*”, contrariamente às restantes, os temas das partes *A* e *B* assumem diferentes contornos estilísticos associados a uma dança de cariz popular baseada na linguagem tonal mediante a apresentação de três melodias paralelas (cc. 63-94, Secção 2, Parte *B*); à linguagem tonal do estilo barroco (cc. 105-116, Secção 3, Parte *B*), ao *jazz* (cc. 63-94, Secção 2, Parte *B*); ao género *salsa* da música latino-americana (cc. 133-147, Secção 4, Parte *B*); ao romantismo do compositor Franz Liszt (cc. 189-207, Secção 5, Parte *B*). A parte *C*, verifica-se apresentação de novo material temático, com base na linguagem modal, pelo facto de a estrutura melódica, rítmica, harmónica e a própria textura, estarem associadas às características da Idade Média.

No plano harmónico, verificam-se diferenças significativas ao longo da escrita das obras analisadas nesta Tese. Em “*Romanesco*” e “*Annus Primus*”, na caracterização do processo composicional, o compositor utiliza o acorde perfeito no estado fundamental sem terceira (quinta vazia), completo, a primeira e a segunda inversão, algumas passagens cromáticas e tonicizações através da alteração de notas do modo, remetendo momentaneamente o contexto melódico e harmónico para outro modo. Contudo, apenas na primeira obra, o compositor utiliza a harmonia por quartas perfeitas provenientes do *organum* paralelo da linguagem da época medieval. Sendo utilizados modos do cantochão, é utilizado essencialmente o modo Eólio, com diferentes centros harmónicos, com exceção para o uso momentâneo do modo Dórico em Lá e em Mi na construção de algumas frases, sendo as transições e consequente mudanças de modo, geralmente preparadas, devido à presença de pelo menos uma nota comum (nota *pivot*) quer na estrutura melódica, quer na estrutura harmónica dos dois centros harmónicos. Na relação dos elementos melódicos com a harmonia subjacente, ao nível das notas ornamentais, predominam as notas de passagem e os ornatos, apesar da presença esporádica da *appoggiatura* e do retardo. Na obra “*Tetis*”, apesar de prevalecer o acorde perfeito no estado fundamental completo, o compositor utiliza a tríade com uma segunda agregada na conceção da estrutura harmónica base da obra, acorde na 1ª e 2ª inversão e harmonias por quartas segundo o estilo neo-clássico. Por sua vez, em “*Eli, Eli*”, o contexto harmónico está subjacente aos contornos estilísticos que identifica o processo composicional nas diferentes partes e secções da obra.

Nas obras “*Romanesco*” e “*Eli, Eli*” uma referência para o facto de predominarem, os bemóis na armação de clave dos diferentes centros harmónicos, que caracterizam o processo composicional utilizado pelo compositor nas quatro obras. Esta escolha por

parte do compositor, tem repercussões ao nível da qualidade tímbrica e da afinação, devido ao número significativo de instrumentos transpositores que constituem as formações instrumentais, para as quais, as quatro obras foram escritas. Saliente-se ainda, o efeito dissimulado de reverberação, como forma peculiar do compositor conceber a harmonia que caracteriza o processo composicional, nomeadamente na Secção 2, Parte A de “*Romanesco*” (Fig. 14, p. 29) e na Secção 3, Parte C de “*Eli, El*” (Fig. 192, p. 182).

Concluo com uma opinião a nível pessoal, realçando o grande contributo que esta Tese teve no enriquecimento artístico, enquanto maestro e docente na área da Música, e como *elan* para novas metas a alcançar no futuro.

Espero através da leitura desta Tese por parte daqueles que, associados ou não à arte musical, facultar os instrumentos necessários para o conhecimento de novo repertório e a sua inclusão no arquivo musical das nossas Bandas Filarmónicas e Bandas Sinfónicas.

8. Bibliografia

- ❑ BOCHMANN, Christopher (2003). “A Linguagem Harmónica do Tonalismo”. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- ❑ BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes (1958) “Dicionário de Música (ilustrado)”. Lisboa: Edições Cosmos, vol. II.
- ❑ CARDOSO, Luís (2010). “*Tetis*: análise e composição a partir de *Otonifonias* de Joly Braga Santos”. Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado apresentada no Departamento de Comunicação e Arte.
- ❑ COSTA, Maurício (2009). “Metodologias de Ensino e Repertório nas Filarmónicas de Valpaços”. Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado apresentada no Departamento de Comunicação e Arte.
- ❑ GROUT Donald & PALISCA Claude. “História da Música Ocidental” (W. W. Norton & Company. Inc. – 1988).
- ❑ GROUT, Donald J. & PALISCA Claude V. (1997) “História da Música Ocidental”. Lisboa: *Gradiva*-Publicações, L.da.
- ❑ MONTEIRO, Eduardo (2011). Estudo sobre a interpretação da Sonata em Si menor de Liszt. Universidade de São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música.
- ❑ PEREIRA, Vera (2008). “Música e Poder Simbólico” – A partir da análise da Banda da Armada Portuguesa). Universidade de Aveiro: Tese de Mestrado apresentada no Departamento de Comunicação e Arte.
- ❑ PERSICHETTI, Vincent. “*Armonia del siglo XX*” (Madrid: Real Musical – 1985).
- ❑ QUIVY, Raymond & CAMPENHOUDT, Luc Van (2008). Manual de Investigação em Ciências Sociais. Lisboa: Gradiva.
- ❑ SCHOENBERG, Arnold. “Fundamentos da Composição Musical”, Tradução de Eduardo Seincman, Editora da Universidade de São Paulo (Brasil), 1993.

9. Webgrafia

- ❑ http://www.luiscardoso.pt/wordpress/?page_id=173
(Consulta do catálogo do compositor Luís Cardoso)
- ❑ <http://www.bandamarcialdefermentelos.com/text/discography>
(Edições Discográficas do compositor Luís Cardoso)
- ❑ http://www.youtube.com/watch?v=WCtLtP_C7Qg
(Audio e vídeo da obra “*Romanesco*”)
- ❑ <http://www.luiscardoso.pt/wordpress/>
(Consulta das apresentações públicas da obra “*Romanesco*”)
- ❑ <http://www.luiscardoso.pt/wordpress/?cat=5>
(Consulta de texto descritivo da obra “*Romanesco*”)
- ❑ <http://www.youtube.com/watch?v=rIQTfxy0g7U>
(Audio da obra “*Annus Primus*”)
- ❑ <http://www.luiscardoso.pt/wordpress/?p=219>
(Consulta de texto descritivo da obra “*Annus Primus*”)
- ❑ http://www.bandasfilarmonicas.com/documentos/noticias/folheto_divulgacao.pdf
(Consulta das apresentações públicas da obra “*Annus Primus*”)
- ❑ <http://www.luiscardoso.pt/wordpress/?p=231>
(Consulta de texto descritivo da obra “*Tetis*”)
- ❑ www.youtube.com/watch?v=1Tk6Tnj5lqI&list=PLoWwUAMpKdv8O2wT66jBNcshkxKJ7GYE
(Audio da obra “*Tetis*”)
- ❑ <http://www.luiscardoso.pt/wordpress/?p=234>
(Consulta de texto descritivo da obra “*Eli, Eli*”)
- ❑ <http://www.youtube.com/watch?v=KUvleyaaHsU>
(Audio e vídeo da obra “*Eli, Eli*”)

10. ANEXOS

10.1. Entrevistas

10.1.1. Entrevista efetuada ao compositor em 19 de abril de 2012.

1 – Houve algum motivo para compor a obra “*Romanesco*”?

L. C.: Não houve qualquer motivação específica para a composição da obra. Após ter ganho um prémio em 2002 com as obras “*Mandrágora*” e “*Mof*”, impus-me um certo ritmo de composições anuais do qual resultou esta e outras obras.

2 – Que resultados/finalidades pretende obter com a audição da obra?

L. C.: Pretendi testar a minha escrita modal, num quadro estrutural bem delineado, mantendo alguma simplicidade harmónica e buscando a instabilidade através da polirritmia. Por outro lado pretendi, num sentido programático, remeter o ouvinte para um ambiente sonoro medieval.

3 – Numa escala de 1 a 6, que nível de dificuldade técnica/interpretativa atribui à obra?

L. C.: Médio/alto – 4

4 – Se possível, mencione algumas considerações técnicas e estilísticas.

L. C.: As maiores dificuldades surgem com as polirritmias e as constantes hemíolas nos andamentos mais rápidos. Já no adágio central, a dificuldade será manter um andamento suficientemente lento para extrair o conteúdo dramático que pretendo com a música. O estilo é em tudo aproximado a uma ideia de austeridade musical associada à imagem do medievalismo feudal. O modalismo e a instabilidade rítmica derivam daí, assim como uma ausência de excessivas ornamentações e/ou subterfúgios harmónicos.

5 – Relativamente à obra “*Eli, Elí*”, o que o levou a compor uma obra para Banda Sinfónica, com características distintas de outras obras originais, compostas para a mesma formação instrumental?

L. C.: A obra foi composta para concorrer ao Concurso Composicion para Banda de Musica Ciudad de Torrevieja de 2010. A minha ideia inicial foi partir de uma sonoridade algo aleatória, usar de várias citações estilísticas numa condução do caos para a ordem. Pretendi criar no público uma sensação de catarse, pelo incremento de tensão do limiar da estranheza quase absurdo atingido na parte central da obra resolvido na parte final.

6 - Porquê “*Eli, Eli*” para título da obra?

L. C.: “*Eli, Eli*”, redução de “*Eli, Eli, lema sabacthani?*” refere-se ao texto bíblico em latim (evangelho de Mateus) e às palavras de Cristo na cruz, perto do consumar da paixão. A composição, não pretendendo qualquer relação direta com o cristianismo, assume esta frase como símbolo de uma perda de espiritualidade comum a grande parte da sociedade urbana ocidental contemporânea. A espiritualidade, não necessariamente religiosa, emerge pelo abandono da euforia caleidoscópica do quotidiano onde se sobrepõem imagens, ideias e sons muitas vezes desconexos e frequentemente superficiais

10.1.2. Entrevista efetuada ao compositor em 21 de fevereiro de 2013.

1 - Porquê “*Annus Primus*” para título da obra?

L. C.: A obra foi-me encomendada para o 1.º aniversário do Teatro Municipal de Faro. Aquando a sua inauguração em 2005 reuniram-se várias bandas para um espetáculo que contou com uma composição original do músico de jazz Zé Eduardo, e a ideia era voltar a fazer o mesmo em 2006. Sem quaisquer explicações, a encomenda foi cancelada, mas entretanto eu já tinha a obra terminada. O título remete para a celebração do 1.º ano de atividade, daí “*Annus Primus*”.

2 - Mencione algumas considerações estilísticas presentes na obra.

L. C.: Não me é fácil tecer considerações estilísticas acerca da minha própria obra, porque muito do que componho surge de um processo composicional intuitivo. No entanto posso esclarecer que a obra foi escrita num estilo neoclássico sob uma linguagem predominantemente modal.

3 - Qual o contexto harmónico utilizado e a relação deste com os compositores Fernando Lopes Graça Dimitri Shostakovich?

L. C.: Não tive quaisquer preocupações em estabelecer um paralelo harmónico com estes compositores. Na intenção de os homenagear, dadas as efemérides relativas a ambos no ano de 2006, preocupei-me em ouvir com insistência algumas músicas deles com as quais tive contacto. Devo referir que anteriormente tinha feito um arranjo para banda e coro de algumas das “Canções Heróicas” de Lopes Graça e a banda que dirigia tocava regularmente um arranjo do último andamento da 5.ª sinfonia de Shostakovich.

Mais uma vez, confiei num processo intuitivo para estabelecer paralelos entre as músicas. Devo relevar alguns aspetos mais evidentes:

- a) “*Annus Primus*” Vs “5.^a Sinfonia” Shostakovich, 4.^o andamento.
 - o início das peças;
 - A secção das madeiras a partir do compasso 33 com um motivo de 4 colcheias recorrentes na sinfonia;
 - A secção grave do compasso 42, tem também paralelo na sinfonia
- b) “*Annus Primus*” Vs “Canções Heróicas” de Lopes Graça
 - Melodia que inicia no compasso 73 inspirada na canção “Acordai”;
 - Acompanhamento da mesma secção inspirado na canção “Mãe Pobre”

4 – Na minha ótica, a secção da parte A denominada de Ponte (cc. 28-46) está organizada segundo uma estrutura frásica *ab*, ou seja, frase *a* (cc. 28-31) e frase *b* (cc. 32-46) mais desenvolvida, na qual se verifica o desenvolvimento do motivo de quatro colcheias exposto pelas madeiras. Considera correta esta organização?

L. C.: Sim. Eu tendo a não ver a estrutura em partes tão pequenas, mas no contexto da análise já feita, acho que se justifica. O processo de construção desta secção, e em muitas outras é extremamente intuitivo, ou seja, coloquei na partitura aquilo que pretendia ouvir, sem rótulos harmónicos, daí não ser fácil enumerar a sequência harmónica nesses compassos. No entanto concordo que o ambiente harmónico anterior é Si bemol Eólio e segue no compasso 47 com centro em Dó.

7 – No que diz respeito à obra “*Eli, Eli*”, numa aula de Literatura Específica em abril de 2012, em relação aos cc. 186-207, citou “...última citação estilística do piano que deve ser bem audível...”. A que citação estilística se estava a referir ?

L. C.: A citação começa no compasso 189 e pretende remeter simplificada ao estilo romântico de Liszt, nomeadamente às sonatas escritas para piano.

8 – Voltei a analisar a parte B. Considera correta a análise elaborada relativa à secção 4 (cc. 125-164), secção 5 (cc. 165-188), secção 6 (cc. 189-207 e secção 7 (cc. 208-240) ?

L. C.: Concorro com a divisão formal e acrescento o seguinte: na secção 4, tive uma preocupação em criar alguma instabilidade rítmica nesta e noutras secções, daí que as tercinas estejam acentuadas em hemíola e o tema da secção seguinte deslocado da sua original acentuação no compasso (considero a secção 5 a origem). As frases

apresentadas nos saxofones são variações do tema inicial da peça, no solo de corne inglês. A citação estilística remete-me mais para a música popular dos países latino-americanos cristalizada no género *salsa* do que para o *jazz*, embora o tratamento melódico e harmónico seja aproximado a uma linguagem jazzística. Não conferi as questões harmónicas. Como já referi, apesar do resultado poder parecer muito coerente, o processo de criação é muito intuitivo, ou seja, jamais antecipo qualquer plano de progressão harmónica, notas estranhas ou outras questões do género. O processo começa com uma ideia extramusical que me sugere, alheia a qualquer processo, uma ideia musical (neste caso o solo de corne inglês), tudo o resto é feito através da combinação da ideia extramusical com o material já exposto.

9 – A secção 3 da parte C, embora estruturada formalmente tal como a secção 2, contrasta pela orquestração e recorrente alternância de compasso. Qual a razão para a atribuição dos compassos?

L. C.: Houve muita indecisão minha na atribuição dos compassos a estas secções. Na verdade a ideia era que se aproximassem o mais possível de uma interpretação do tipo canto chão, sem acentuações. A escrita atual não tem uma solução prática para isso, na medida em que tinham os medievais com os seus modos rítmicos e prolações perfeitas e imperfeitas. Os compassos $\frac{3}{4}$ só aparecem porque não tenho um compasso com unidade de tempo à mínima com ponto e só com um tempo. Em termos de eficácia julguei melhor ter uma divisão fixa a 2 tempos nas primeiras duas secções, por causa das partes cantadas a partir do compasso 273. A partir da secção seguinte, procurei compassos que refletissem a acentuação que pretendia nas frases.